

Istorija slikarstva

Od Đota do Sezana

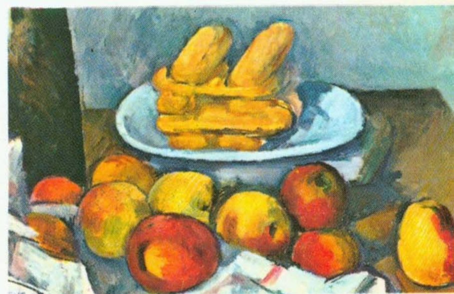
549 SLIKA U BOJI







Majkl Levi



»JUGOSLAVIJA«
BEOGRAD

S V E T   U M E T N O S T I

ISTORIJA SLIKARSTVA
od Đota do Sezana

MAJKL LEVI



JUGOSLAVIJA • BEOGRAD

NASLOV ORIGINALA:
A CONCISE HISTORY OF PAINTING

PREVOD:
DRAGINJA PERVAZ

ČETVRTO IZDANJE

UREDNIK:
IVAN V. LALIĆ

TEHNIČKI UREDNIK:
MILAN MILOŠEVIĆ

IZDAVAČ: IZDAVAČKI ZAVOD *JUGOSLAVIJA*, BEOGRAD, 1975.

ŠTAMPA I POVEZ: ŠIP »SRBIJA«, BEOGRAD

SADRŽAJ

On doit toujour s'excuser de parler peinture

PAUL VALERY

I
RANA RENESANSA U ITALIJI

ĐOTOVI SAVREMENICI bi se složili u tome da istorija slikarstva treba da počne s njim. Čimabueova slava je potamnela, kaže Dante u »Čistilištu«, i sada Đoto uživa velik ugled: toliko što se tiče zemaljske slave. Drugi Firentinci su s pravom primetili da je Đoto stari, »grčki« način slikanja pretvorio u novi. Đoto di Bondone (1266?—1337) je jedan od nekolicine velikih slikara koji je još za života bio priznat i hvaljen kao revolucionar. Neke docnije revolucije u slikarstvu naišle su na manje topao prijem. Đoto je imao sreće što se razvijao u pravcu trodimenzionalnog realizma koji je rado primljen posle ranijih slika u vizantijskom stilu. Zapravo, on i nije toliko raskinuo sa tom tradicijom, koliko je — pod uticajem skulpture i mozaika — evoluirao iz nje. Dve godine posle smrti sv. Franje u njegovom rodnom mestu Asiziju položeni su 1228. godine temelji velike bazilike, podignute u njegovu slavu. Ova crkva postala je stecište i rasadnik slikarskih talenata. Mada je od početka poslužio kao inspiracija slikarima, sv. Franja je, u stvari, učio da je umetnost bezbožna i preporučivao da se podižu samo građevine koje odgovaraju *svetom siromaštvu*. Zato se ne može reći da je bazilika San Frančesko podignuta u duhu ideala sv. Franje. I zaista, kada je jedan od svetiteljevih učenika posetio ovu crkvu, primetio je bratstvu da im još samo nedostaju žene. Slikari su još pre Đota radili na freskama bazilike. Iz Rima i Firence dolazili su oni sa svojim pomoćnicima da živopišu ovu baziliku koja se sastojala iz gornje i donje crkve. Od tih prvih skica, koje su radili uglavnom nepoznati slikari, ostao je samo palimpsest, delom oštećen, a delom pod bojom. Nekoliko fragmenata potiče iz vremena zidanja bazilike i rađeni su u stilu koji je Đoto konačno učinio preživelim. Kasnije, vrlo oštećene, freske predanje pripisuje Firentincu Čimabueu (c. 1240?—1302?), koji je, prema već ustaljenom mišljenju, bio Đotov učitelj. Tipična za stil u kojem je Čimabue radio, oltarska slika *Bogorodica sa Hristom* (sl. 1) čini se staromodna i nestvarna u poređenju sa *Madonom Svih svetih* (sl. 2) koja se pripisuje Đotu. Ipak ove dve slike razdvaja verovatno samo desetak godina. Pripadanje dvema gene-



1 ČIMABUE Bogorodica sa Hristom

racijama može da objasni stilske razlike; pa ipak, Čimabue ima svoju sopstvenu monumentalnost u poređenju sa ranijim radovima, te je bilo neophodno da se on pojavi da bi Đoto mogao da krene napred i da da evropskom slikarstvu jedan potpuno novi sadržaj. Đoto je prva velika stvaralačka ličnost u evropskom slikarstvu. Ostao je u sećanju i kao umetnik i kao ličnost: opisivana je njegova ružna pojava a beležene su i njegove duhovite primedbe. Dante mu je bio prijatelj i jedna stara legenda pominje da je pomogao Đotu pri slikanju u Napulju. Petrarka je čuvao kao dragocenost jednu, sada izgubljenu, Đotovu Bogorodicu. Đotu je pripisivana i jedna satirična pesma protiv *dobrovoljnog siromaštva*. Osetilo se da se s njim umetnost ponovo vraća u život. Kada je, više od jednog stoleća posle njegove smrti, Lorenco de Mediči postavio poprsje na njegov grob, ostvareno je ono što je Đoto, prema Policijanovim stihovima, tražio za sebe: »Ille ego sum, per quam pictura extinta revixit«.

Posle krutih nabora, linearnog dvodimenzionalnog prestola i beživotnih ovalnih lica na Čimabueovim slikama, Đotova *Bogorodica sa Hristom* predstavlja žive, individualizovane figure, čvrsto postavljene na presto izrađen u tri dimenzije. Obe slike imaju tradicionalnu zlatnu pozadinu; ali dok se Čimabueove figure penju jedna iznad druge i na izgled ne zauzimaju više prostora od nekoliko karata u ruci, Đotove se povlače u dubinu. Oko oseća da u oblicima anđela koji kleče u prvom planu ima težine i prostora između njih i Bogorodice na prestolu. Čimabueovim linearnim efektima Đoto suprotstavlja skulpturalne. Oba načina gledanja nalaze se u čitavom zapadnoevropskom slikarstvu, ali je Đotov dugo vremena bio hvaljen i podržavan. Skulptori Nikola i Đovani Pizano, otac i sin, obojica stariji od Đota, već su bili stvorili dramski i živo zamišljene likove, prava ljudska bića umesto tradicionalnih vizantijskih simbola. U Đotovom svetu centralno mesto zauzima čovek — osnovna tema italijanske umetnosti sve do Tijepola. Zemlja, nebo i more okružuju, ali ne apsorbuju slikara. U italijanskoj umetnosti čovek zauzima svoje pravo mesto: on nije zatvoren u nekoj prostoriji, kao što



2 Pripisuje se ĐOTU *Madona Svih svetih*



3 ĐOTO *Bogorodica iz Blagovesti*



4 ĐOTO *Prelja*

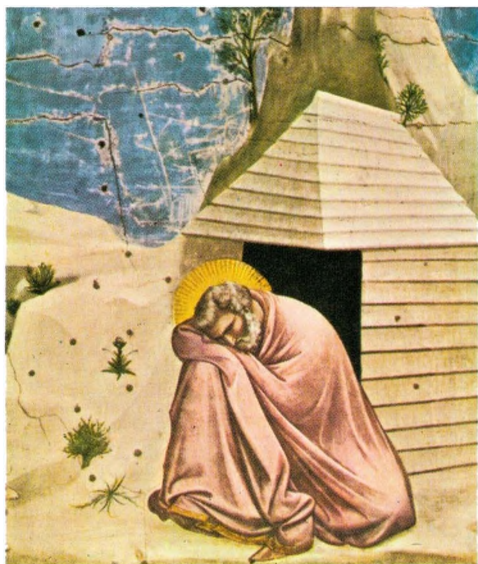
je tako često u slikarstvu na severu, već se slobodno kreće u prirodi.

Sam sv. Franja je lirski shvatao prirodu i u *Propovedanju pticama* (sl. 5) — jednoj iz niza fresaka o svetiteljevom životu, prema ustaljenom mišljenju Đotov rad — obrađuje se ovaj motiv prvi put u umetnosti. Naturalizam obuzdava tradicija, a ona se najviše ceni danas kada nam je fotografija zamorila oči. Đoto stvara celovit prostorni svet u kome je detalj podređen masi. U kapeli Arena u Padovi, u kojoj je verovatno radio negde oko 1306. godine, ostavio je svome stilu neoštećen spomenik velikih razmera. Neugledna spoljašnost ove kapele koju je sagradio sin padovskog lihvara,Ređinalda Skrovenjija, koga je Dante stavio u pakao, ne priprema čoveka na potpuno islikanu unutrašnjost. Međutim, tri pojasa fresaka na visokim zidovima prikazuju živote Hrista i Bogorodice. Ta kapela neobična je već po tome što se pri njenoj gradnji mislilo na freske. Sav prividni misticizam srednjega veka, sa katedralama koje streme uvis i uživanjem u složenom i nedeterminisanom, beznačajan je i zamršen u poređenju sa Đotovom klasičnom, sređenom vizijom. Njegovi ljudi, u jednostavnoj ali fino obojenoj odeći, smešteni su u svetloj sferi. Kuća u kojoj kleči *Bogorodica iz Blagovesti* (sl. 3) je data suštinski, bez detalja. Na jednoj drugoj fresci figura prelje u tremu (sl. 4) predstavlja žanr koji se iz trivijalnosti preobražava u dostojanstvo. U Đotovim prizorima kuće, stenje i drveće su jednostavni postojani oblici, dostojanstveni kao i ljudi. Pokreta je malo, a dekor je vrlo oskudan. To je po svemu eshilovski svet, samo ono što se odigrava pred nama je u hrišćanskoj konstelaciji. Usamljeni Joakim sanja u škrtom stenovitom pejzažu (sl. 6); u *Oplakivanju Hrista* (sl. 8) suprotstavljene su krupne ljudske figure, neme od tuge, anđelima koji uzleću i padaju u agoniji, kao ranjene ptice.

Uzvišen ton, uzdržan pokret, i monumentalno grupisanje ne sprečavaju da obične stvari budu zapažene. Sve su to slike — kao npr. *Prelja* — tako jednostavne i tako upečatljive kao one kod Dantea: psi kojima dosađuju buve, pastir koji očekuje da popusti mraz,



5 Pripisuje se ĐOTU *Propovedanje pticama*



6 ĐOTO *Joakimov san* (detalj)



7 TADEO GADI *Rođenje Hristovo* (detalj)

naga žena koja s detetom beži ispred požara. I pesnik i slikar umeju da svedu svoje slike na ono što je bitno a što zbog svoje jezgrovitosti postaje još življe.

Đotova veština ostavila je utisak na njegove savremenike daleko izvan granica Toskane. Sem u Padovi, on je radio u Napulju i Rimu, verovatno u Bolonji, a možda i u Avinjonu. I u rodnoj Firenci izradio je freske u nekim kapelama u crkvi Santa Kroče i dao nacrt za zvonik katedrale, mada ovaj nije tačno po njemu sagrađen.

Posle Đotove smrti njegov stil nije nasledio nijedan veliki slikar, već mu je bilo suđeno da ga đotovci, suviše verni sledbenici njegovih spoljnih efekata, kopiraju na očigledno inferiorniji način. T a d e o G a d i (umro 1366) dugo je radio s Đotom kao njegov glavni pomoćnik, i njegove freske u crkvi Santa Kroče (sl. 7) otkrivaju njegovu privrženost majstorovom maniru. »Đoto se još uvek ne da«, rekao je 1376. jedan od Danteovih komentatora. Sve do Mazača (str. 24) Đoto nije našao velikog naslednika i dostojnog rivala. Firenca je u to vreme patila od stalno zaraćenih frakcija u Republici. Uz to su njen položaj pogoršali iznenadna propast dve velike banke, glad 1347, i strašna kuga sledeće godine.

Geografski bliska Đotovoj Firenci, Sijena je u isto vreme stvorila stil u velikoj meri suprotan Đotovim idealima i dostignućima. Vizantijsko-gotički obrazac koji je on izbegao, očuvao se u Sijeni i formirao ne samo njenog velikog prvog slikara D u č a (c. 1255/60-1318/19), već i odredio pravac umetnosti u Sijeni za skoro dva iduća veka.

Dučova *Madonna Rucellai* (sl. 9) potiče iz jedne firentinske crkve i vraća čoveka u Čimabueov ambijent. Oko ne može da prodre u sliku, već mora da ide po njenom svetlo obojenom i zamršenom šablonu, po izrezbarenom i ukrašenom prestolu sa dekorativnim zastorima koji se nalaze na zlatnoj pozadini. Jedino se pozlaćena ivica Bogorodičine haljine uvija i nabira zmijoliko, poput talasa koji nadolazi. U svojim docnijim slikama Dučo razvija ovaj nagoveštaj pokreta, čak i onda kada usavršava boju i šablon. *Franjevačka Bogorodica* (sl. 10) je živa, mada



8 ĐOTO *Oplakivanje Hrista*

je komponovana sa istim formalnim elementima kao i *Madonna Rucellai;* dete pruža ruku prema majci, oko klizi niz Bogorodičinu ruku do ugla u kome tri fratra kleče u ekstazi pobožnosti.

Do kulminacije Dučovog uspeha došlo je 1311. godine, kada je njegova ogromna oltarska ikona *Maesta* (sl. 11), za sijensku katedralu, u trijumfu prenošena iz njegovog ateljea. Na prednjoj strani oltarske slike *Bogorodica sa Hristom* sedi na prestolu, tradicionalno veličanstvena. Oko njih i na poleđini, nevidljivi za oči vernika, nalaze se mali prizori, dramske priče, istočnjački fini po boji (sl. 12, 13). Najsitniji njihov detalj je obojen, pozlaćen, ispoliran. I scene iz jevanđelja ostavljaju bogati utisak persijskih minijatura.

Dučo je ostao slikar Sijene. Život je proveo u tome gradu, u kome je često kažnjavan za manje prestupe. Njegov sugrađanin Simone Martini (1284?—1344) postao je značajna figura i izvan granica ovog grada, osamljenog na svojim brdima. Bio je pod uticajem Duča

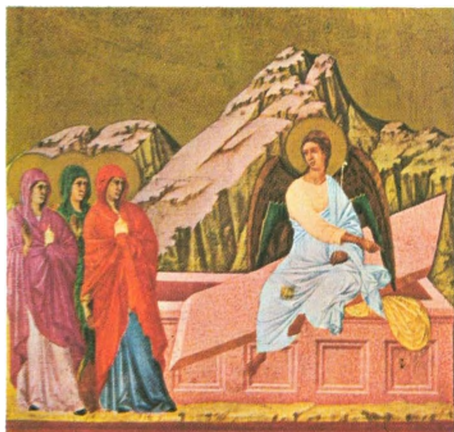


9 DUČO *Madonna Rucellai*



10 DUČO *Franjevačka Bogorodica*

11 **DUČO** *Bogorodica sa Hristom* (detalj iz Maeste)



12 **DUČO** *Tri Marije* (detalj iz Maeste)



13 **DUČO** *Pranje nogu* (detalj iz Maeste)



14 SIMONE MARTINI *Blagovesti*



15 SIMONE MARTINI *Povratak Hrista roditeljima* (detalj)

i preneo njegov manir na dvorsko slikarstvo. Konačno se smestio na papskom dvoru u Avinjonu i tu naslikao portret Petrarkine Laure (sada izgubljen). Još za Đotova života zamislio je jedne *Blagovesti* (sl. 14) — koje se razlikuju od pređašnjih svojom izrazitom linearnošću — sa preplašenom Bogorodicom i blistavim, lišćem ovenčanim anđelom, koji anticipira Botičelija. Krinovi, lišće, svetla ptičja krila lirski su raspoređeni po zlatnoj pozadini s koje treperi još blještaviji zlatni oreol anđelov. Simoneove freske o životu sv. Martina (sl. 17), u Asiziju, heraldički deluju svojim šarenim kvadratima, a *Guidoriccio da Fogliano* (sl. 16), pola kao ličnost, pola kao heraldički simbol, ponosno jaše u Palazzo Pubblico u Sijeni. To je prvi konjanički portret u slikarstvu Zapada. U Avinjonu jedva da je nešto sačuvano od Simoneovih radova, ali slika *Povratak Hrista roditeljima* (sl. 15), iz 1342, nastala je u tom periodu i na njoj sa veštinom Duča na malom prostoru koncentrisana linearna, bogato kolorisana priča. Tako savršena i blistava, ona pre liči na dragi kamen nego na sliku.

Ova sposobnost za dekoraciju i osećanje za liniju pre nego za volumen ostaju karakteristika sijenskih slikara. P j e t r o L o r e n c e t i (c. 1280—1348?) u svojoj slici *Bogorodica sa Hristom* (sl. 18), opet namenjenoj bazilici San Frančesko u Asiziju, veran je tradiciji uprkos tome što mu Đoto nije nepoznat. Njegov brat A m b r o đ o L o r e n c e t i (stvara između 1319. i 1347) u svojoj ogromnoj fresci *Dobra i loša vladavina*, koja se nalazi u Palazzo Pubblico u Sijeni, odaje poštu Simoneu Martiniju koji je i sam mogao zamisliti ležeće likove *Mira i Snage* (sl. 19). Još živopisnija su njegova opažanja života u društvu: ljudi na teškom poslu, plemići u lovu, polja i građevine u Sijeni (sl. 20). Dobra i loša vladavina nisu prikazane u dramatičnim anegdotama (kao što će ih slikati Dirik Bauts u Flandriji, str. 76), već kroz panoramu celoga društva.

Slikari sa severa retko su imali prilike za tako velika dekorativna ostvarenja i zato su izgubili i mogućnost da steknu široku publiku koju su italijanski slikari imali od početka. U Italiji, gde je klima pogodna za freske.

16 SIMONE MARTINI *Guidoriccio da Fogliano*



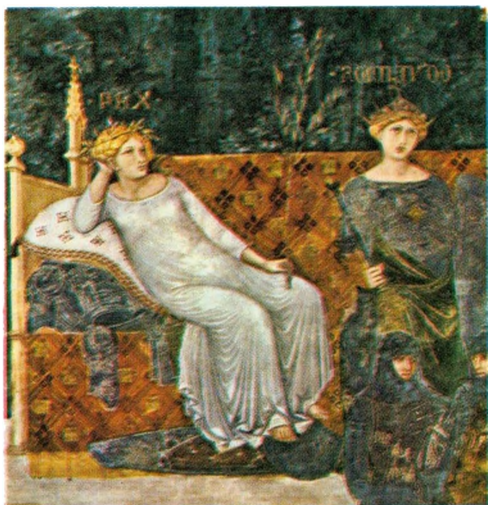


18 PJETRO LORENCETI *Bogorodica sa Hristom*

17 SIMONE MARTINI *San sv. Martina*

slike i građevina koju su ukrašavale mogle su se uklopiti u jednu celinu. Ova sloboda davala je podstreka za velike ideje, dozvoljavajući slikarima da predstavljaju ljudski rod u prirodnim, pa čak i natprirodnim razmerama.

Đoto je svakako pronašao jezik kojim će izraziti takve ideje, ali — kao što pokazuje Sijena — nije svugde prodro. Lombardija je zadržala veći afinitet prema severnoj Evropi nego prema Firenci. Milano je bio kneževina, kao i gradovi na severu, i u kasnom četrnaestom veku svojom katedralom podigao je spomenik severnoj gotici. Jedna vrsta dvorskog dekorativnog stila, koji je nazvan »internacionalna gotika«, nastao je stapanjem severnih i italijanskih elemenata. Lombardija je svojom blizinom učestvovala u tome, i ovaj stil je dostigao svoj italijanski vrhunac u delu peripatetičara Đentilea da Fabrijana (c. 1370—1427) i njegovog umetničkog naslednika Antonija Pizanela (1395—1455/56) koji je radio u Veroni. Đentileovo *Poklonjenje mudraca* (sl. 21), koje je postavljeno u jednu firentinsku crkvu 1423. godine, jeste remek-delo prepuno naturalističkih detalja — no bez svestranog Đotovog naturalizma, i pogotovo bez novog naturalizma strasno koncentrisanog na ljudsku figuru, koji su skulptor Donatelo i njegov prijatelj, mladi slikar Mazačo (up. sl. 32), već tada primenjivali. Šarene tkanine, drago kamenje, ptice, pse i majmune — sve to Đentile slika s ljubavlju. Njegova slika deluje kao egzotična tapiserija ili uveličana strana nekog iluminiranog rukopisa: figure su nestvarne, jedva uobličene, bez mnogo prostora oko njih ili iza njih. Čini se da su Pizanelove preokupacije bile iste; njegov *Sv. Đorđe i princeza* (sl.22) mogao bi takođe biti i tapiserija, ali je linija daleko odlučnija od Đentileove. Oštro zapažanje i izvrstan crtež daju njegovim profilima (sl. 23) izvesnu psihološku snagu, koja je još življe data u njegovim medaljonima. Kod Pizanela se stapaju fantazija i stvarnost: *Bogorodica sa Hristom* bukti u jednom neobičnom oreolu, iznad tamne šume, u kojoj stoji sv. Đorđe u reljefnom, pozlaćenom, minuciozno izrađenom oklopu (sl. 24). U njegovim slikama i crtežima odeća kao da je



19 AMBROĐO LORENCETI *Mir i Snaga* (detalj Dobre vladavine)

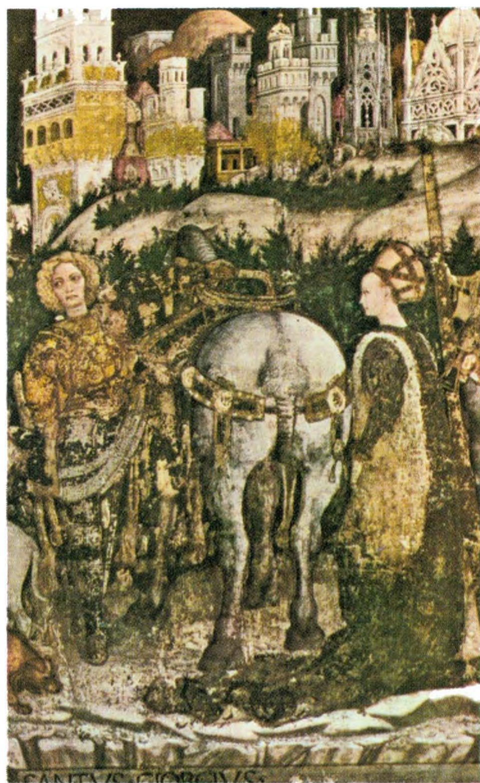


20 AMBROĐO LORENCETI *Dobra vladavina* (detalj)

21 ĐENTILE DA FABRIJANO *Poklonjenje mudraca*

sačinjena od ptičijeg perja, a i ljudi se kreću graciozno kao ptice. *Privienje sv. Evstahija* (sl. 25) manje liči na neku religioznu sliku nego na neku čarobnu legendu o kralju Arturu, sa svim naturalističkim detaljima koji se nalaze u engleskoj poemi »Ser Gavejn i Zeleni vitez«, napisanoj sto godina ranije.

Pizanelo, sledbenik Đentilea da Fabrijana, slikao je freske (sve uništene) u Veneciji i Rimu, ali nije radio u Firenci. Međutim, čak i bez Đentileovog *Poklonjenja*, »internacionalna gotika« je uhvatila korena u Firenci u ranom XV veku, u ateljeu Lorenca Gibertija, skulptora dva čuvena para pozlaćenih bronzanih vrata za krstionicu. Neki su slikari učili zanat u Gibertijevoj radionici, jer se u XV veku u Firenci smatralo da slikar treba da bude zanatlija sposoban da vaja, projektuje građevine i pravi nakit, isto koliko i da slika. Pod uticajem skulpture, slikari su se uskoro opet počeli baviti problemima zapremine i prostora, ali su gotički ideali još uvek mogli naći izražaja u linearnim svetloobojenim slikama (sl. 27) Lorenca Monaka (c. 1370—1425), Sijenca nastanjenog u Firenci, kao i u slikarstvu same Sijene. Iako zna za novi firentinski pravac, Saseta (1392—1450) je još uvek kvintesencija zapažanja prirode, o kojoj se razmišlja u tišini i koja se daje na nov način. Njegovi mudraci koji polaze na put (sl. 28) mogli bi biti vesela povorka Čoserovih hodočasnika, tako su jasno prikazani i ljudi i odeća. Uzbudljivo poetično je i jato ptica nad glavama mudraca, jedna slika iz stvarnog života data sa potpunom jasnoćom. Nikakvi problemi ne zaokupljaju Sasetu. Možda se tu pobožnost združila sa prirodnom sposobnošću (kao kod Fra Anđelika) da predstavi jednostavne, uprošćene, dirljive prizore, kao što je onaj u kome se sv. Franja odriče ovozemaljskih stvari (sl. 26). Sve je srednjovekovno, mada je srednji vek odavno prošao. Zaista, manir je sasvim arhaičan kod drugog velikog sijenskog slikara XV veka Đovanija di Paola (1403—1482/83), čiji *Sv. Jovan u pustinji* (sl. 29) ima divlju lepotu nečega što je prošlo i predstavlja poslednje usavršavanje stila zastarelog skoro svuda osim u konzervativnoj Sijeni.



22 ANTONIO PIZANELO *Sv. Đorđe i princeza* (detalj)



23 ANTONIO PIZANELO *Lionelo d'Este*



24 ANTONIO PIZANELO
Bogorodica sa Hristom javlja se sv. Đorđu i sv. Antoniju



25 ANTONIO PIZANELO
Priviđenje Sv. Evstahija

Poslednji gotički slikar u Firenci bio je M a z o l i n o (c. 1383/4-1447?), koji je možda ranije radio sa Gibertijem na prvim vratima krstionice, a kasnije saznao za novine preko M a z a č a (1401—1428). Mazačo je bio skoro Đoto rođen u veku razuma. Dostignuća arhitekte Bruneleskija i skulptora Donatela, starijih od Mazača, već su bila stvorila klimu za pokretanje dva krupna pitanja — prostorne perspektive i anatomije. Sama Firenca uživala je u, za nju retkom, periodu mira i prosperiteta, dok su Mediči, pod Kozimom Starijim, dedom Lorenca Veličanstvenog, postajali prva porodica u Firenci, politički i umetnički.

Radeći s Mazačom, Mazolino je u svoja dela unosio monumentalnost ali samo privremeno. *Sveti Jeronim i Jovan Krstitelj* (sl. 30) pripisivani su obojici slikara, ali ako je Mazolinova, onda ova slika ima neuobičajenu težinu i punoću. Dva svetitelja su još uvek delimično gotička. Oni izlaze iz tradicionalne zlatne pozadine da bi čvrsto stali na zemlju koja je, u gotičkom stilu, ukrašena sitnim cvetovima. Prelaz na nova shvatanja nije potpun, i posle Mazačove smrti Mazolino se vraća dekorativnom stilu svoje mladosti, što se vidi u freskama iz 1435. godine u krstionici u Kastiljone d'Olona (sl. 31).

Mazačo duguje Bruneleskiju i Donatelu isto koliko i Đotu. On se vratio ovom izvoru kao da »internacionalne gotike« nije nikada ni bilo. Na *Poklonjenje* Đentilea da Fabrijana odgovorio je poliptihom koji je naslikao za jednu crkvu u Pizi, kada mu je bilo dvadeset pet godina. Među rasturenim delovima poliptiha nalaze se centralna slika *Bogorodica sa Hristom* (sl. 32) i *Raspeće* (sl. 34). U poređenju sa Đotovom (up. sl. 2), Mazačova *Bogorodica sa Hristom na prestolu* ne otkriva samo novu ljudsku prirodu — skoro neotesanu u detetu koje sisa prst — već i nova znanja izražena u smelo planiranom tronu, koji po svojoj klasičnoj formi podseća na Bruneleskija, i senci koju po njemu bacaju Bogorodica i dete. U kapeli porodice Brankači, u crkvi Sta Maria del Carmine, Mazačo je imao prilike da slika u epskim razmerama. Realizmom je potpuno ovladao, ali ga i nadalje strogo kontroliše. Njegove freske predstavljaju ume-

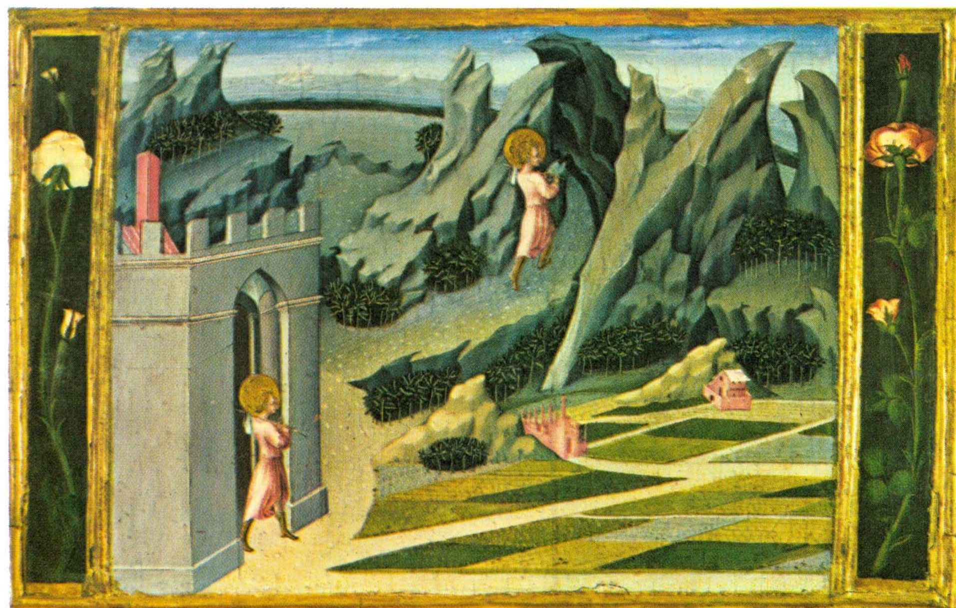


26 SASETA *Sv. Franja odriče se svog zemaljskog oca*



27 LORENCO MONAKO *Poklonjenje mudraca*

28 SASETA *Putovanje mudraca*



29 ĐOVANI DI PAOLO *Sv. Jovan u pustinji*



30 MAZOLINO (?) *Sv. Jeronim i Jovan Krstitelj*

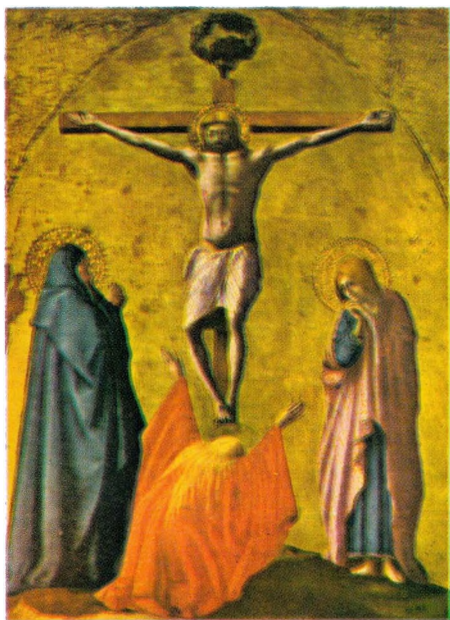
31 MAZOLINO *Irodova gozba*



32 MAZAČO *Bogorodica sa Hristom*



33 MAZAČO *Poreski novčić*



34 MAZAČO *Raspeće*

reno dostignuće nove misli (sl. 35), posle besciljnog ponavljanja gotičkih oblika. *Poreski novčić* (sl. 33) dat je u zimskom pejzažu, u kome ozbiljni Hristos i njegovi učenici stoje kao figure od kamena, izloženi nevremenu, ali neuništivi. Sve trivijalno i ovozemaljsko je potisnuto. Ovaj prizor je uzdignut iznad i vremena i prostora. Klasična koncentracija upravljena je samo na ljudsku figuru i lica su izrađena sa masivnošću arhaičnih skulptora. U *Izgonu iz raja* (sl. 36) bedna golotinja odudara od dostojanstvenih, odevenih figura u *Poreskom novčiću*. Vratnice raja jedva da su naznačene: sve je usredsređeno na ljudski par koji polako odmiče, skoro poludeo od očajanja, na Evu koja nariče i Adama nemog i slepog od bola.

Ostavljajući freske u karmelitskoj crkvi verovatno nezavršene, Mazačo je otišao u Rim, gde je vrlo rano umro. On nije uživao veliki ugled, ali mu je Bruneleski bio prijatelj i ostao u Firenci da, po sopstvenim rečima, oplakuje »una gran perdita«. Dugo vremena su freske u Sta Maria del Carmine služile kao škola za slikare, i Leonardo, Rafael i Mikelanđelo su priznali da svi ponešto duguju Mazaču. Ove freske su odmah imale neposrednog uticaja na slikare koji su tada bili u Firenci, čak i na dominikanca Fra Anđelika (1387—1455), čija je konzervativna priprema,

35 MAZAČO *Sv. Petar deli milostinju*





36 MAZAČO *Izgon iz raja*



37 FRA ANĐELIKO *Blagovesti*

verovatno kod Lorenca Monaka, možda izoštrila njegovo osećanje za boju, ali mu nikako nije mogla pomoći u konstrukciji prostornog sveta. Po neposrednosti kazivanja hrišćanske priče on je bio ravan Đotu, ali to čini sa toliko ljupkosti, tako da je teško izbeći reč »sladunjavost« (sl. 37). Njegova je boja skoro heraldička po svojim intenzivnim plavim i ljubičastim tonovima; a te boje potpuno odgovaraju ovom slikaru. Osim duboke pobožnosti, o kojoj govori Vazari, i koju svako može da vidi u njegovom delu, tu postoji i čvrsta vera. Iza prvog plana *Skidanja s krsta* (sl. 39) pruža se blistava, formalizovana slika grada, uokvirena visokim drvećem, skoro kubistička po svojoj konstrukciji. Pred kraj života Fra Anđeliko je izradio freske u jednoj maloj kapeli u Vatikanu, sa scenama iz života sv. Stefana i sv. Lavrentija (sl. 38). Uticaj Mazača, a i Bruneleskija, oseća se više no ikad u brižljivoj perspektivi arhitekture i solidnim, zadovoljavajuće krupnim figurama, dok boja i nadalje zadržava fin intenzitet.

Daleko od toga da bude mistik izolovan od savremenih umetničkih ideja, Fra Anđeliko je znao, verovatno bolje od svih Firentinaca, kako da asimiluje i iskoristi Mazačov primer. Možda je to bila i neka vrzta konzervatizma, jer drugi su slikari s velikim uzbuđenjem i užurbanošću izučavali probleme prostora i pokreta. Obuzetost pokretom pobudila je, u stvari, jedno neogotičko linearno interesovanje, nezavisno od Mazačovih dostignuća, koje kulminira kod Botičelija. Pravi naslednik Mazača međutim, bio je Umbrijac Pjero dela Frančeska.

Problemi prostora svakako su zaokupljali



38 **FRA ANĐELIKO** *Sveti Lavrentije prima blago crkve*

39 **FRA ANĐELIKO** *Skidanje s krsta*

Paola Učela (1397—1475), jednog od Donatelovih prijatelja, a brižljiva geometrijska struktura njegovih radova skrivena je na prvi pogled ispod ljupkog dekorativnog detalja. *Noćni lov* (sl. 42) može se činiti skoro srednjovekovnim, sa lovačkim psima kao u ilustracijama za neki rani »Livre de Chasse«, ali oborena stabla, grupe jahača i pasa, planirani su tako da vode na središni prostor, obeležen vertikalama dva drveta, u kome se odigrava sam lov. Beskrvna, veličanstvena *Bitka kod San Romana* (sl. 41), još je više razrađena: mrtvi ljudi, polomljena koplja, delovi oklopa pokrivaju zemlju da nas ubede da ono što mi znamo da je ravna površina slike, u stvari ima dubinu. Sve nekako čudno lebdi i ne deluje sasvim stvarno, a vojnici, živi ili mrtvi, pre liče na dečje igračke. Čist realizam nije ono čemu Učelo teži, ali na njegovoj oštećenoj fresci *Potop* (sl. 40) kao da je stil krući i monumentalniji no obično. Možda se i on, kao Fra Anđeliko, kasnije vratio idealima Mazača. Manje zaokupljen problemima prostora, ali zainteresovan za svetlosne efekte, Domeniko Venecijano (umro 1461) pre je pod uticajem Bruneleskija nego Mazača. Izvesna hladna plava svetlost probija iznad obojene arhitekture na oltarskoj slici *Bogorodica sa Hristom i četiri svetitelja* (sl. 45), jednom od njegova dva jedina potpisana rada, koja



40 PAOLO UČELO *Potop*



41 PAOLO UČELO *Bitka kod San Romana*



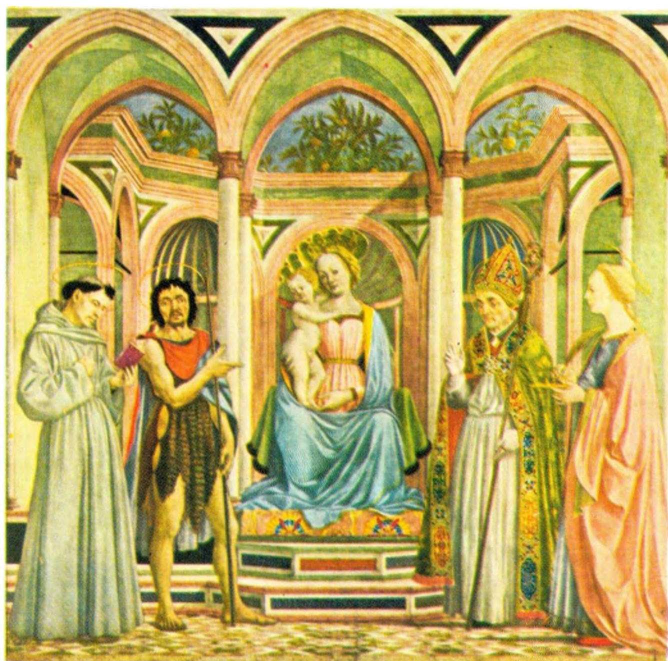
42 PAOLO UČELO *Noćni lov* (detalj)



43 DOMENIKO VENECIJANO (?) *Portret devojke*



44 FRA FILIPO LIPI *Blagovesti*



45 DOMENIKO VENECIJANO
Bogorodica sa Hristom i četiri svetitelja



46 FRA FILIPO LIPI *Potvrda vlasti*



47 FRA FILIPO LIPI *Bogorodica i dete*

prikazuje četiri svetitelja sa Bogorodicom i detetom. Možda zbog profila sv. Lucije, plavi i lepi profil jedne devojke (sl. 43) takođe se ponekad pripisuje Domeniku. Plitak reljef i gipka linija nesumnjivo ukazuju na izbegavanje Mazača; to je jedno remek-delo firentinskog portretnog slikarstva XV veka, izrađeno na jedan drugi način. Ovaj način, u kome linija lirski dominira, razvija Fra Filipo Lipi (c. 1406—1469), koji je kao siroče donet u karmelitski manastir i koji je možda bio Mazačov učenik. Fragmenti njegovih ranih fresaka u Sta Maria del Karmine (sl. 46) pokazuju taj uticaj: još uvek ima masivnosti i istraživanja prostora u *Blagovestima* (sl. 44), mada već nova ljupkost izbija iz jedva nagnute



49 ANDREA KASTANJO *David*



48 ANDREA KASTANJO *Dante*



50 ANTONIO POLAJUOLO *David*

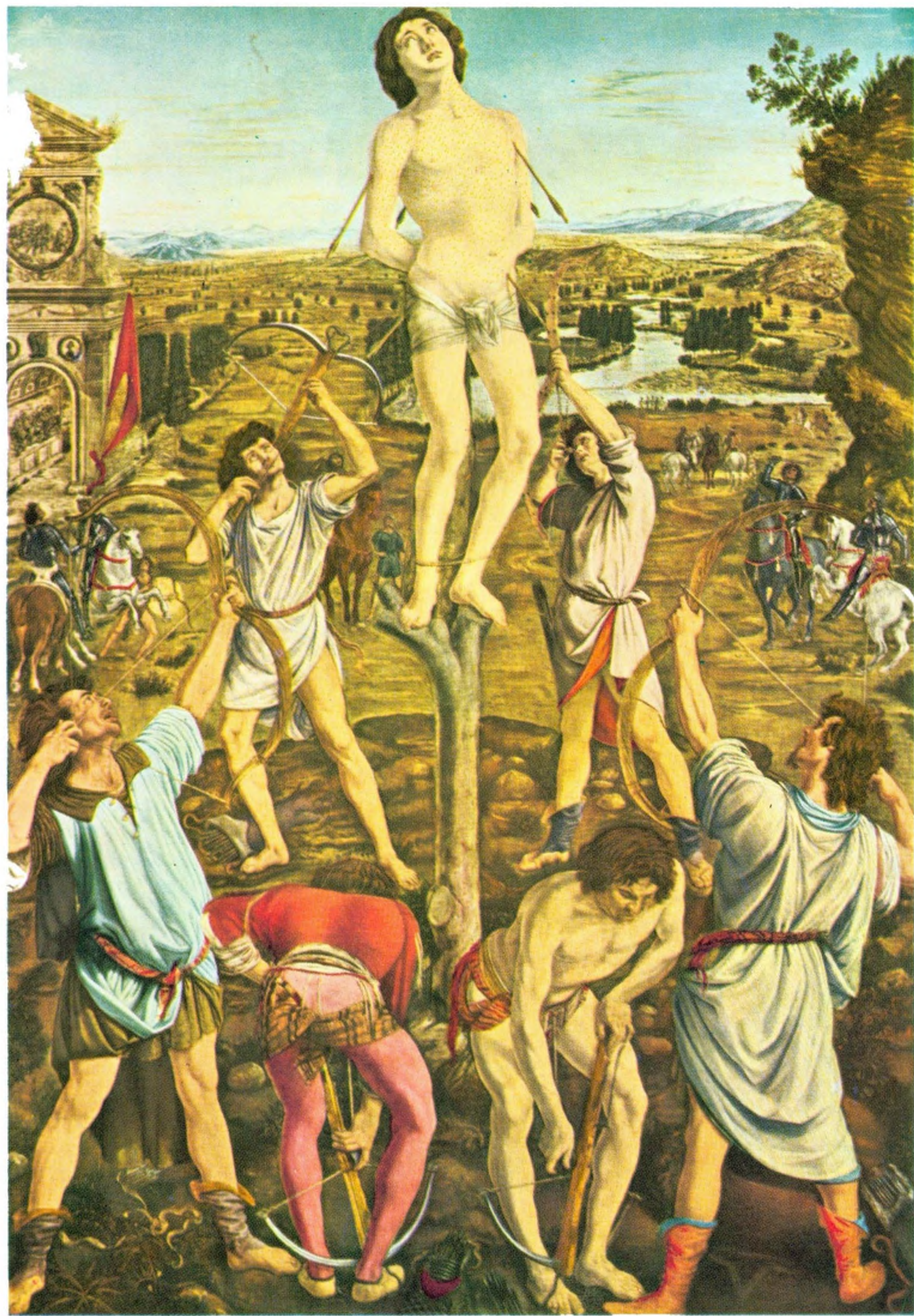


51 FRANČESKO DI ĐORĐO
Otmica Europe



52 **ANTONIO POLAJUOLO** *Apolon i Dafne*

Madone. Čini se kao da duva jedva primetan povetarac. I uskoro on će zahujati kroz krute borove i zanjihati prozračne draperije Botičelijevih figura. U međuvremenu Fra Lipijev lični lirizam dobija neku religioznu notu. Ljupka ali skoro naivna pobožnost dolazi sada do izražaja. *Bogorodica i dete* (sl. 47) vraća ne u svet Mazača već Đentilea da Fabrijana. Povetarac pokreta pretvorio se u jak vetar u *Davidu* (sl. 49) Andrea Kastanja (1423—1455), sa njegovom grubom snagom i naglaskom na telu u pokretu. Bliži Donatelu nego Mazaču, Kastanjo je namerno išao za skulpturalnim efektima u svojoj seriji čuvenih ljudi i žena, u natprirodnoj veličini, i postavljenih kraj lažnog mermera (sl. 48). U njima takođe ima neke žilave snage, osećanja energije samo privremeno obuzdane, koja probija kao vatra kroz delo jednog mlađeg čoveka, Antonija Polajuola (c. 1432—1498), koji je naslikao Davida (sl. 50) kako samosvesno i napregnutih mišića opkoračuje odrubljenu Golijatovu glavu. Sasvim neopravdano Polajuolo nije nikada uspeo da pobudi onoliko interesovanja koliko zaslužuje. Skulptor, graver, zlatar i slikar, on svojom svestranošću predstavlja tipičnog firentinskog umetnika. On je bio među prvim koji je slikao velike dekorativne scene sa paganskim temama. Njegova velika slika *Herkulova dela*, za palatu Mediči, odavno je nestala, ali je Vazari osobito hvalio surovost



53 **ANTONIO POLAJUOLO** *Mučenje sv. Sebastijana*



54 SANDRO BOTIČELI *Judita*



55 SANDRO BOTIČELI *Čovek sa medaljom*

radnje u njoj. I strelci koji okružuju bespomoćnog svetitelja u oltarskoj slici *Mučenje sv. Sebastijana* (sl. 53) imaju brutalnu, surovu snagu. Polajuola više zanimaju pokreti njihovih mišića nego njihova pasivna žrtva. Ne samo što je anatomija prostudirana preciznošću naučnika, već je i pejzaž naslikan sa istom tačnošću.

Poezija pokreta u sentimentalnijem raspoloženju izvrsno je data u sićušnoj slici *Apolon i Dafne* (sl. 52), koja je možda prvobitno ukrašavala neki deo nameštaja. Pejzaž predstavlja okolinu Toskane, a Apolon je mlad Firentinac. Ima tu istog onog osećanja lakog pričanja klasične priče kao i u čarobnoj *Otmici Europe* (sl. 51) od njegovog sijenskog savremenika Frančeska di Đorđa (1439—1501/2). Ali jedno novo, rafinovano interesovanje za antiku pokazuje u Firenci Sandro Botičeli (c. 1446—1510), slikar uglavnom nezainteresovan za probleme perspektive i anatomije. Njegove na izgled paganske slike bile su namenjene užem, literarnom i aristokratskom krugu, pomodno neoplatonskom, dok su njegove oltarske i religiozne slike, namenjene široj publici, neminovno bile pristupačnije. Iz tog perioda on je asimilovao ono što mu je bilo potrebno, kao što je Fra Anđeliko ranije slično postupio. Iako različita, ova dva slikara imaju zajedničku sposobnost da usvajaju tuđa otkrića u traženju svojih ličnih vizija. Onu ljupku neodlučnost s kojom se Judita vraća kući (sl. 54) nasledio je Botičeli od Lipija; nešto od Kastanjove muževnosti oseća se kod *Čoveka sa medaljom* (sl. 55). Ali obe slike imaju neke ćudljive lepote koja je svojstvena samo Botičeliju. On je bio daleko od toga da bude ravnodušan prema realizmu; upadljivi portreti Medičija i njihovih prijatelja umanjuju značaj *svete porodice* u *Poklonjenju mudraca* (sl. 57), koja je rađena u Lipijevom stilu. Ova tema, tako omiljena u porodici Mediči, tih građana-kraljeva, tretira se na način koji se na prvi pogled malo razlikuje od Lipijevog, ali obavešten gledalac može je ceniti na jednom drugom planu — skoro kao grupni portret sa tri generacije prisutnih Medičija.

Nejasne naslage filozofskih i literarnih značenja ne umanjuju lepotu slike *Primavera* (sl. 56), rađene za jednog mladog rođaka



56 SANDRO BOTIČELI *Primavera*

57 SANDRO BOTIČELI *Poklonjenje mudraca*



58 BENOCO GOCOLI *Putovanje mudraca* (detalj)

Lorenca Veličanstvenog. Venera se pojavljuje kao boginja ljubavi, ne samo u tradicionalnom smislu, već onako kako joj se obraćao Lukrecije: boginja opšte plodnosti. Na desnoj strani, na Zefirov dodir Flora se pretvara u Proleće i posipa po travi crvene i bele ruže; gore, slepi Kupidon baca plamenu strelu na jednu od tri gracije koje igraju, onu koja se zamišljeno okrenula Merkuru. A Venera podiže ruku kao da hoće da blagoslovi ovu vezu. U jednoj kasnijoj slici *Rođenje Venere* (sl. 59), sada naga boginja izlazi pomalo tužna na obalu, jer dolaskom među ljude mora izgubiti svoju božansku nagotu.

Ako *Primavera* liči na tapiseriju, *Rođenje Venere* je plitki reljef u kome lako modelovanje samo ističe raspevanu liniju koja ocrtava zagrljeni par vetrova koji lebde u vazduhu, oko kojih padaju crvene ruže, i arabesku usamljene Venere koja stoji na savršeno ižljebljenoj školjci. Botičeli se ne drži mehanički učenog programa nekog humaniste: motiv obeju ovih velikih slika raspalio je njegovu maštu. One su verovatno prve mitološke slike koje odišu onim intenzitetom koji je ranije bio rezervisan za hrišćanske teme. Sasvim kasne Botičelijeve slike potresa emocija; ekstaze su to radosti i bola. *Pietà* (sl. 60)

59 SANDRO BOTIČELI *Rođenje Venere*

60 SANDRO BOTIČELI *Pietà*

je skoro bolan krik. Madona u crnini onesvešćuje se u agoniji trenutka, a glatko, skoro bez rana Hristovo telo leži opruženo preko njenih kolena, jezivo nepokretno. Ovo oplakivanje golobradog mladog boga ima u sebi pagansku notu očaja, kao da posredi nije ubijeni Hrist već mrtvi Adonis.

Botičelijev talenat nije niko mogao naslediti. Poslednje svoje godine reklo bi se da je proveo povučen od sveta i, možda, u pobožnom razmišljanju. Firenca je iz stabilnosti i prosperiteta pod Lorencom de Medičijem haotično prelazila u novo doba. Poslednji pokušaj da se ostvari »Božji grad« bila je siva teokratija uspostavljena u Firenci pod dominikancem Savonarolom, koji je došao iz Fra Anđelikovog manastira Sv. Marko. Njegove proročke propovedi mogle su uticati na Botičelijeva religiozna shvatanja, kao što su ostavile i dubokog uticaja na mladog Mikelanđela. Firenca se, čini se, odricala umetničkih i ovozemaljskih stvari, uključujući i slike, javno ih spaljujući. Ali 1498, na papin zahtev, i sam Savonarola je javno spaljen.



61 DOMENIKO GIRLANDAJO *Starac i unuk*

Nova umetnička merila učinila su da je firentinski XV vek uskoro izgledao kao svitanje slikarstva. Ali u njegovoj relativnoj sigurnosti jedan slikar, B e n o c o G o c o l i (1421—1497), mogao je sa zadovoljstvom primenjivati neku vrstu bezopasnog dekorativnog naturalizma, što se najlepše vidi u njegovim freskama *Putovanje mudraca* (sl. 58) u maloj kapeli palate Medići. Slikane u toplo leto 1459, ove freske, blistave od zlata i azura koga Benocu nije nikada bilo dovoljno, predstavljaju sjajnu galeriju Medičijevih portreta, s dekoracijama u stilu Đentilea da Fabrijana. Prodorniji realizam vidi se u fresci *Rođenje sv. Jovana* (sl. 63) D o m e n i k a G i r l a n d a j a (1449—1494), jednoj ilustraciji savremenog života u Firenci, opet sa portretima koji se mogu prepoznati. Girlandajov realizam ima nečeg flamanskog; ne samo što je on bio pod uticajem Van der Gusovog oltara Portinari (up. sl. 125), već je imao i flamanskog poštovanja prema jednostavnim stvarima. Neidealizovani izgled *Starca i unuka* (sl. 61) odraz je takve simpatije. Girlandajo je imao razvijen i poznat atelje i bio jedan od najpopularnijih i najplodnijih slikara svoga doba. Zasnovana na



62 **DOMENIKO GIRLANDAJO** *Poklonjenje mudraca*

63 **DOMENIKO GIRLANDAJO** *Rođenje sv. Jovana* (detalj)



64 PJERO DELA FRANČESKA ***Bogorodičin pokrov***
(Bogorodica Milosrđa)



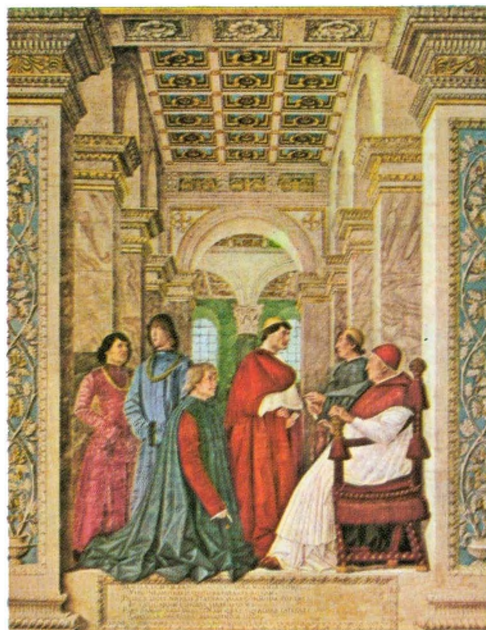
65 PJERO DELA FRANČESKA
Federigo da Montefeltro



66 PJERO DELA FRANČESKA *Krštenje Hristovo*



67 PJERO DELA FRANČESKA *Rođenje Hristovo*



68 MELOCO DA FORLI *Naimenovanje Platine za bibliotekara Vatikana*

otkrićima Đota i Mazača, njegova umetnost ipak više čuva staro nego što ide napred. U *Poklonjenju mudraca* (sl. 62), koje je slikao posle jednog boravka u Rimu, unosi kao novinu neke rimske ruševine, ali mu nije poznat nov jezik koji se već vidi u Leonardovoj obradi te teme (up. sl. 171), u slici koja je nastala nekih pet godina ranije.

U međuvremenu, Italija XV veka doživela je osnivanje velikih slikarskih škola izvan Firence. Ipak su ove, ma kako razvijene, svakako osetile prodorni firentinski uticaj. Neke slikare privlačio je direktno sam grad, kao mladog Pjera dela Frančeska (c. 1420—1492) koji je radio kod Domenika Venecijana, a onda se vratio svom rodnom mestu San Sepolkro, u Umbriji. Danas je njegovo ime središno u svakoj istoriji umetnosti. Pre šezdeset godina Velflin je napisao jednu još uvek mnogo hvaljenu knjigu, »Die Klassische Kunst«, o italijanskoj visokoj renesansi i njenim prethodnicima, uopšte ne pomenuvši Pjera dela Frančeska. Pa ipak, neko umbrijsko osećanje za ravnotežu prešlo je s njega na Peruđina i tako na Rafaela. Mazačova pouka dolazi do Pjera preko plavog slikarstva Domenika Venecijana, ali od samog početka Pjerova biserna svetlost nežno vaja njegove ozbiljne ljude. Uprkos arhaične, ravne zlatne pozadine, rana slika *Bogorodičin pokrov* (*Bogorodica Milosrđa*) (sl. 64), svojim bledim tonalitetom i jednostavnom ozbiljnošću statua, daje osećanje prostora koji se istražuje. Mirovanje trenutka često kod Pjera uzdiže scenu izvan vremena — i tu četvrtu dimenziju čini se on isto tako istražuje (sl. 66). Krstitelj će zauvek sipati tanak mlaz vode na glavu Hrista koji, viđen potpuno frontalno, reklo bi se da izrasta iz zemlje sa prirodnim dostojanstvom drveta; i golub kao da večno lebdi u prostoru. Nijedan pokret ne narušava apsolutnu tišinu.

Prostor u koji Pjero stavlja svoje ljude zrači hladnom svetlošću — svetlost bistra kao voda igra oko njih, odstranjujući sve što nije bitno i povezujući prizor u jednu celinu (sl. 70). Svetlost se više upija nego što se reflektuje; nema površina koje joj se mogu odupreti i ona ujednačeno pada po profilu naučnika-vojnika *Federiga da Montefeltra* (sl. 65) i blistavo obuhvata široku vodenu površinu iza njega.

69 PJERO DELA FRANČESKA *Vaskrsenje*





70 PJERO DELA FRANČESKA *Kraljica od Sabe klanja se drvetu časnog krsta*

Hladno plavo i srebrnastosivo *Rođenja* (sl. 67), tonovi kojima se do Vermera neće niko služiti na sličan način, sugeriraju rano jutro, pre sunčevog izlaska, dok se boja nije još sasvim vratila stvarima, ali su obrisi već postali jasni.

U takvom hladnom svetlu Hristos vaskrsava iz mrtvih na fresci koja stoji na udaru gledaocu čim stupi u Palazzo Communale u San Sepolkru (sl. 69). Ova kulminacija Đota i Mazača postignuta je daleko od svih velikih umetničkih centara. Naturalizam je podređen značenju; drveće i grob, kao kod Učela, čvrsto uspostavljaju vertikalni i horizontalni okvir u kome stoji Hristos, strog i veličanstven, pre sudija nego spasitelj. Oči su mu širom otvorene i zure kao u mesečara; trenutak vaskrsenja više je bolan nego što je slavan, i rana u slabini još uvek krvari.

Pjero je usamljen u svom dostignuću. On nije za sobom ostavio nikakvu školu poslušnih učenika mada su Sinjoreli i Peruđino, po predanju, učili kod njega. Slep i povučen u San Sepolkru, on je proveo poslednje godine ne slikajući već pišući teorijske traktate. Njegovo interesovanje za perspektivu verovatno je uticalo na Meloca da Forlija (1438—1494), čija freska *Naimenovanje Platine za bibliotekara Vatikana* (sl. 68) spaja oštro portretisanje sa arhitektonskom perspektivom, majstorski izvedenom.

Sa Lukom Sinjorelijem (1450—1523) Pjerov uticaj je ubrzo ustuknuo pred strašću za slikanjem aktova, koju je najviše inspirisao Polajuolo. U pozadini njegovih neobičnih religioznih slika u kojima je *sveta porodica* ponekad i gruba (sl. 71), često se nalaze grupe zamišljenih nagih ljudi, koji se zgodno uklapaju u Sinjorelijeve gole pejzaže, i koji su predmet njegovog pravog interesovanja. Njegova podrugljivost i sarkazam iznenada se uzdižu do prave genijalnosti u katedrali u Orvijetu, gde je naslikao zastrašujuće dramatičnu fresku *Strašni sud* (sl. 73). Anđeli duvaju u ogromne trube i iz peščane pustinje sa spržehom vegetacijom mrtvi počinju da se dižu i ustaju. Zadovoljni đavoli, ne groteskne karikature već ljudske i mišićave figure, odnose proklete. Živi ječe i prže se u vatri koja pada iz zamračenog neba. Cela shema anticipira Mikelanđela po svom strasnom crta-



71 LUKA SINJORELI *Sveta porodica*



72 ANTONIO VIVARINI I ĐOVANI D'ALEMANJA *Bogorodica sa Hristom*



73 LUKA SINJORELI
Strašni sud (detalj)

74 ANDREA
MANTENJA
Mućenje svetog Jakova



75 ANDREA MANTENJA *Susret Lodovika II sa kardinalom Frančeskom Gonzagom*



76 ANDREA MANTENJA *Bogorodičina smrt*

nju golog tela iz svakog ugla da bi se izrazila cela skala osećanja, i po svom apokaliptičnom gnevu. Osećanje očajanja je, međutim, čak i dublje.

Ali sada se na severu Italije javlja jedna velika slikarska škola, kojoj će Venecija na kraju postati centar, a koja je po svojim idealima u velikoj meri suprotna Firentincima, uprkos svom dugu Firenci. Učelo i Kastanjo radili su u Veneciji; u Padovi je bilo ne samo Đotovih fresaka nego i Donatelovih skulptura. Venecija, sa svojim trgovačkim vezama sa Istokom, dugo je ostala zaneta vizantijskim snom. Jako pozlaćene, složene oltarske slike rođaka Antonija Vivarinija (c. 1405—1476/84) i Đovanija d'Alemanje (umro 1450?), još uvek su gotičke po osećanju, dok im je ornament još uvek u potpuno vizantijskom duhu, a glavne efekte postižu uobičajenim šablonima.

Više nego igde drugde, renesansu slikarstva u severnoj Italiji inspirisao je jedan jedini slikar, Andrea Mantenja (c. 1431—1506). On je rano radio u Padovi, u jednoj kapeli crkve Eremitani, koja je bila blizu kapele Arena, ali manje srećna, jer je skoro potpuno uništena bombardovanjem 1944. Ovde, gde su Antonio Vivarini i njegov rođak ranije radili, Mantenja je otkrio jedno intelektualno prilaženje slikarstvu koje od Učelovog dela čini igrariju. *Mučenje sv. Jakova* (sl. 74) je strogo ali složeno zamišljeno, sa jednim novim, skoro *trompe l'oeil* efektom koji čini ograda u prednjem planu, tle koje se gubi strmo iz vida, a onda se upliće u terase brda koje se dižu pozadi. Mučenje sv. Jakova jedva da se primećuje među ovim sračunatim efektima. Sve je zapaženo sa nemilosrdnom jasnoćom, i sve ima stroge, tvrde konture kamena i čelika. Mantenjin strasni klasicizam nadahnuo je njegov arheološki detalj; ali čak i bez rimske starine on bi ipak stvorio ovaj mermerni svet u kome su oblici fosilizovani do ukočenosti. Donatelov uticaj je, bez sumnje, podstakao njegovu ljubav za kamen i metal, ali u samoj Mantenjinoj prirodi je bilo da izloži, a onda okameni svaki predmet, određujući mu mesto u slici. *Raspeće* (sl. 77) je zamišljeno na goloj kamenoj platformi, odmaknutoj od gledaoca time što



77 ANDREA MANTENJA *Raspeće*



78 ANDREA MANTENJA *Parnas*



79 KOZIMO TURA *Pietà*



80 FRANČESKO DEL KOSA *April*

je jedan vojnik samo dopola stavljen u prvi plan slike. Cela je kompozicija takva da se zasniva, i u ovom slučaju, na pozorišnim efektima.

U Mantenjinom shvatanju realizma leži tajna njegove sposobnosti za uobličavanje. On je umeo da u pozadinu *Bogorodičine smrti* (sl. 76) unese izgled jezera oko Mantove, koji je skoro mikroskopski tačan. Nastanjen u Mantovi, kao dvorski slikar porodice Gonzaga, on je spojio realizam i formalizam u freskama o životu porodice Gonzaga u Camera degli Sposi njihove palate (sl. 75). Ovo dostignuće je slično Melocovoj fresci *Platina* (up. sl. 68) ali daleko većih razmera. U jednom dobro smišljenom okviru obojenih stubova, članovi porodice i njihovi dvorani, konji, psi, smešteni su sa oštrim realizmom. Najsvečanija prilika koja je zabeležena jeste susret Lodovika Gonzage sa sinom kardinalom. Život u jednom malom renesansnom vojvodstvu viđen je, na izgled, tako neidealizovan, kao da ga je naslikao Girlandajo; ali Mantenjine klasične tendencije, koje su imali i njegovi pokrovitelji, dovode do pozadina u kojima grandiozne rimske građevine i statue ukrašavaju stvarni pejzaž. Kao Pusen posle njega, Mantenja se osećao u starini kao kod kuće. Pusen je sa zadovoljstvom mogao gledati *Parnas* (sl. 78), slikan 1497. za »atelje« Izabele d'Este u Mantovi, koji je, u stvari, stigao u Francusku 1630. Stroga učenost ublažena je ovde poetskim frizom muza koje prikladno igraju, i privlačnim pegavim Pegazom, na koga se Merkur nemarno oslanja.

Kamena, skulpturalna strana Mantenjine umetnosti imala je uticaja u jednom drugom malom vojvodstvu, u vojvodstvu porodice Este u Ferari. U ovom provincijskom gradu Kozimo Tura (pre 1431—1495) razvio je nategnutiji i fantastičniji stil od Mantenjinog: metalno dekorativan kao u *Alegorijskoj figuri* (sl. 82), možda Proleću, na uglačanom prestolu od mumificiranih morskih životinja sa dragim kamenjem umesto očiju, kao Faberžeovi predmeti, ali koje imaju neku bodljikavu, grčevitu vitalnost. Draperije kao da su ovlažene, a potom nabrane, ogrnute oko ove figure skoro izveštačenog osećanja. Manje metalasto a više kristalasto deluje *Pietà* (sl. 79) u kojoj se jedan majmun šćućurio



81 FRANČESKO DEL KOSA *Jesen* (detalj)



82 KOZIMO TURA *Alegorijska figura*



83 FRANČESKO DEL KOSA *Jovan Krstitelj*

u retkoj krošnji pomorandže, i u kojoj figure i pejzaž u daljini imaju svu finoću stakla.

U delu Turinog rivala — koji je možda bio njegov učenik — F r a n č e s k a d e l K o s e (1436—1478), neka superjasnoća osvetljava figure (sl. 83); na ruci sv. Jovana vidi se svaki mišić, a kameni tuneli i lukovi iza njega slikani su tako da ostavljaju utisak halucinacije. Verovatno je Kosa naslikao *Jesen* (sl. 81), više nalik na žanr, manje fantastičnu, čvrsto povezanu sa nečim nalik na slikarstvo Pjera dela Frančeska, da podseti da je i on radio u Ferari. I Tura i Kosa radili su na dekorisanju palata porodice Este i u onoj u Šifanoji (samo njeno ime, Sans Souci, nagoveštava njenu namenu da bude utočište od brige). Kosa je bio glavni slikar astrološke serije fresaka o mesecima. Njegov *April* (sl. 80) je delom dvorski spektakl, a delom udvaranje u rustičnoj sredini, evocirajući jednu mnogo veseliju atmosferu od one na dvoru porodice Gonzaga, koju slika Mantenja. Baš su ti mali dvorovi naručivali freske u kojima su se, kao u ogledalu, odražavale njihove aktivnosti. Čini se da nije bilo podstreka za takve svetovne freske u Firenci, čak ni pod Medičijima.

Ferara ima specifično mesto u istoriji umetnosti. Mantenja je izvršio daleko važniji lični uticaj na prvog velikog Venecijanca, svog šuraka Đ o v a n i j a B e l i n i j a (c. 1430—1516), za čijeg je života slikarstvo u Veneciji ubrzo moglo da dovede u pitanje firentinsku nadmoć. Venecija je jedina od italijanskih državica koja je ostala evropska sila do 1797, i ona je jedini grad sa uglednom školom slikarstva, koja se proteže od XV do kraja XVIII veka. Kroz čitavu tu dugu istoriju, svetlost i boja fascinirale su Venecijance. Belinijev trijumf je bio u tome što je u svojim slikama dao maha takvoj svetlosti i boji kakve nikad dotle nisu bile viđene. Već u sasvim ranoj slici *Pietà* (sl. 84) u kojoj jasnoća crteža, ravna Mantenjinoj, ocrtava tela, ustalasani potok i kamena brda, postoji jedinstvo tona koji sliva hladne boje draperija i mrtvog tela sa hladnim nebom rane zore. Ono što je ovde još uvek pokušaj, toplo sija u centralnom delu *Krunisanja Bogorodice* (sl. 87). Madona je upola u senci, ali svetlost dotiče njene povijene prste i potpuno pada na



84 ĐOVANI BELINI *Pietà*



85 ĐOVANI BELINI *Bogorodica na livadi*



86. ĐOVANI BELINI
Preobraženje

87 ĐOVANI BELINI
Krunisanje Bogorodice



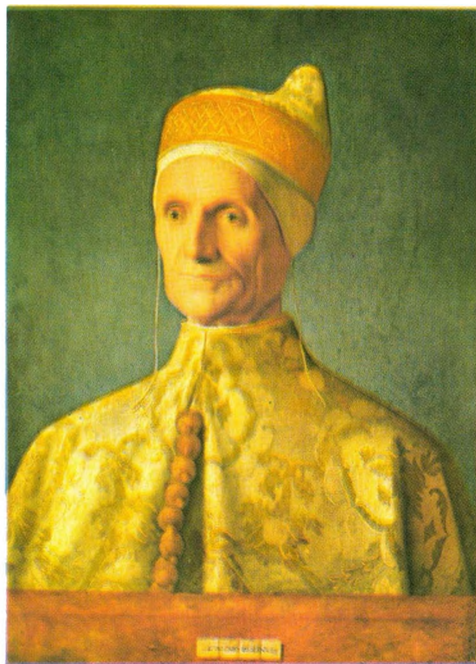
88 ĐOVANI BELINI *Zemaljski raj*

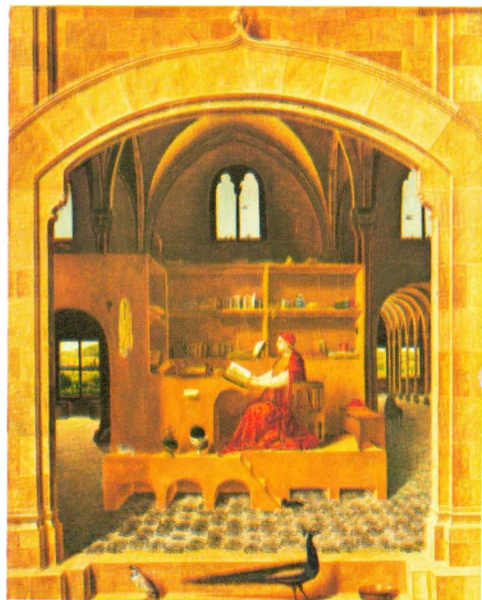
Hrista. Šareni mermerni presto je prosečen da načini okvir za čulni pejzaž iza njega, gde se kule zamka zelenim brdom penju u nebo.

Uskoro pejzaž prestaje da bude samo pozadina. *Preobraženje* (sl. 86) pokazuje potpuno ostvaren prirodni pejzaž u kome se Mojsije i Ilija javljaju Hristu. Planina koja se pominje u jevanđeljima postaje ovaj talasasti pastoralni kraj, u kome seljak goni svog vola, a dva čoveka se zaustavljaju da porazgovaraju. Tu nema Mantenjinog matematičkog planiranja i suve obrade. Umesto toga, jedno sasvim novo osećanje u slikarstvu za oblake, drveće, travu, za sve pojave prirodnog sveta, ujedinjeno je sa jednim instinktivnim saosećanjem za hrišćansku priču, izraženu u ljudskim razmerama. U svojim mnogobrojnim verzijama teme Bogorodica i dete, Belini ih uvek zamišlja kao nežnu grupu koja oličava materinsku ljubav. Dete spava u *Bogorodici na livadi* (sl. 85); život u polju nastavlja se nehajno i samo se Bogorodica moli nad svojim sinom koji će joj jednog dana mrtav ležati u krilu. Svetlost i vazduh i voda čine jedan iskonski omotač tzv. *Zemaljskog raja* (sl. 88), sa milujućom atmosferom sunčeve svetlosti. Kao figure, i pejzaž kao da je uhvaćen u snu; oblaci polako plove po natmurenom nebu; samo deca imaju dovoljno energije da tresu jabuke sa drveta pokrivenog tamnim lišćem, a druge figure se kreću sa nedoslednošću sna. Bez sumnje, to je neka verska alegorija i neki svetitelji, pogotovo sv. Sebastijan, mogu se prepoznati. Pa ipak to je prva slika jednog novog tipa koji je postao omiljen u Veneciji sa Đorđoneom i njegovim sledbenicima, u kome je predmet manje važan od raspoloženja.

I u portretisanju Belini priprema put za razvoj koji je sledio. Njegov *Dužd Leonardo Loredano* (sl. 90) je jedan od onih prvih svečanih portreta u kojima se sva veličanstvenost venecijanske republike spaja sa pojedincem. Obavijen, kao mumija, svojom krutom svečanom togom, dužd kao da otelovljuje mudrost i moć. Svetlost sigurno modeluje glavu i ramena, nabore belog i zlatnog brokata, pozlaćenu dugmad nalik na orahe, ali ništa od ovoga ne baca u zasenak snažnu karakte-

90 ĐOVANI BELINI
Dužd Leonardo Loredano





89 ANTONELO DA MESINA
Sveti Jeronim u svojoj ćeliji

91 ANTONELO DA MESINA
Portret muškarca





92 VITORE KARPAČO *Propoved sv. Stefana*

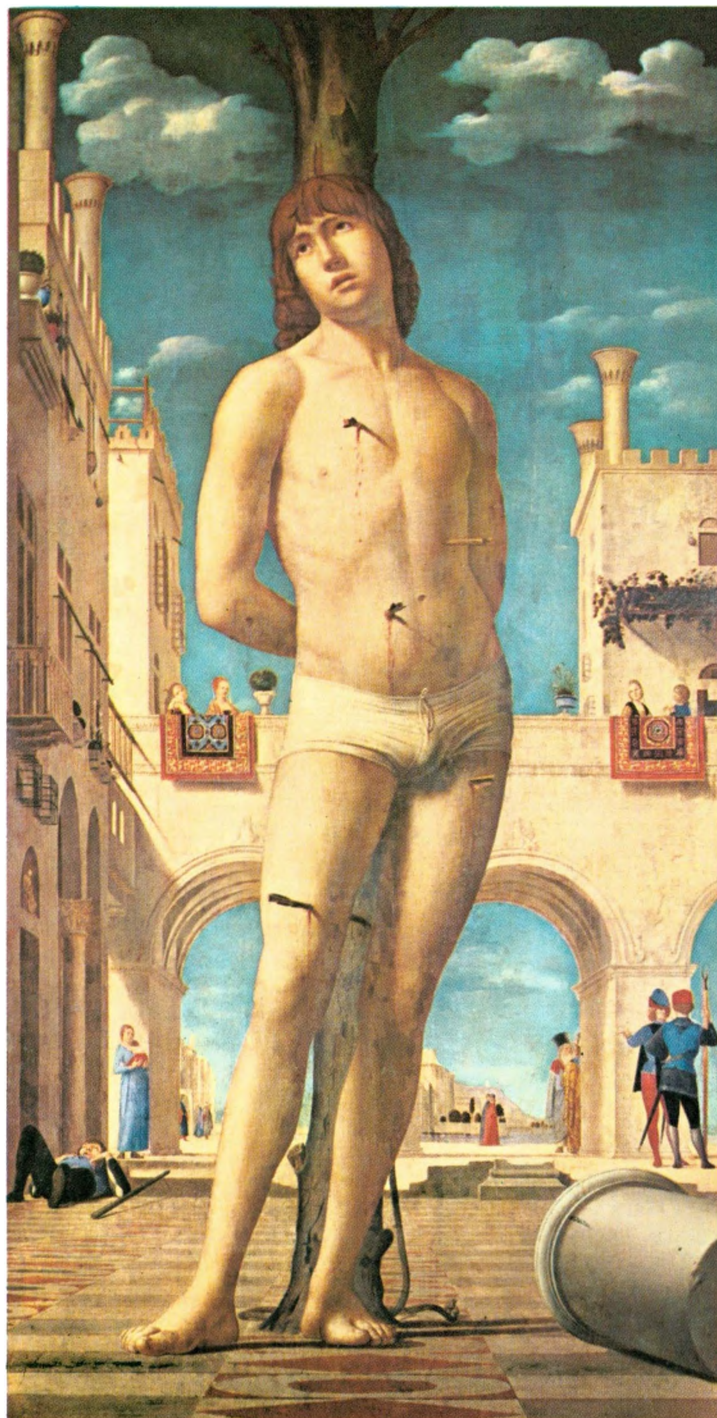


93 VITORE KARPAČO *Kurtizane*

rizaciju samog čoveka, istraživanje strukture kostiju ispod kože, i bora na koži, čak usred senke. Sa površine od samo tri kvadratne stope, cela bista se pomalja sa osećanjem obimnosti zamisli, znalački okrenuta da bi na nju padala puna svetlost.

Belinijeva sigurnost delimično dolazi od nove slobode u upotrebi uljanih boja. Ulje se često, probe radi, stavljalo u suvu temperu u kojoj se boja u prahu meša sa nekim vezivom, obično jajetom. Belini je tek postepeno počeo da radi čistom uljanom bojom, ali je njome postigao blistave, sjajne efekte zažarenog neba, uglačanog mermera, bogato obojenih draperija, što je postalo tipično za veličanstvenost venecijanske škole.

Ovu tehniku slikanja uljem već je primenjivao jedan slikar iz južne Italije, Antonelo da Mesina (c. 1430—1479), koji je verovatno video flamanske slike i koji je došao u Veneciju oko 1475. Njegove rane slike imale su puno flamanskog realizma; i slika *Sv. Jeronim u svojoj ćeliji* (sl. 89) mogla bi, svojim komplikovanim enterijerom i minucioznim detaljom, sasvim biti delo sa severa. Antonelovi portreti su verovatno imali nekog uticaja na Belinija. Likovi njegovih portreta kupaju se u jakoj svetlosti koja naglašava



94 ANTONELO DA MESINA
Sv. Sebastijan

njega, bledim senkama i suncem osvetljenim površinama idealizovanog prizora grada, oživljenog ljudima. Ti ljudi kao da su slikani izbliza u tzv. *Kurtizanama* (sl. 93) Vitorea Karpača (radi od 1490, umro 1525/1526), jednoj venecijanskoj žanr-sceni u kojoj dve dame, o kojima je Koleta mogla pisati, uživaju na svežem vazduhu na balkonu okružene svojim ljubimcima. Antonelove arhitektonske konstrukcije verovatno su imale uticaja na Karpača, i građevine u *Propovedi sv. Stefana* (sl. 92) čine skoro neko apstraktno platno preko pozadine slike. Prednji plan je ispunjen egzotičnim kostimima i ilustruje Karpačovu tendenciju da religiozne slike preobrati u žanr spektakularne vrste. Karpačo ostaje delimično opčinjen gotikom, mada ne onoliko koliko Karlo Kriveli (radi od 1457, umro 1495) koji je napustio Veneciju i nastanio se u provinciji Marke. Tamo njegove Madone, inspirisane Vivarinijem, dobijaju zlovoljan izgled. Njegove Madone, izopačene od pobožnosti, razmišljaju kao neke veštice nad bolešljivim detetom (sl. 95). To raspoloženje se razliva u veoma izrađenu ornamentiku u *Blagovestima* (sl. 96) iz 1486, u raskoš od prostirki, pauna, voća i nameštaja. Čak i ovde jedan mali oštrooki dečak, sablasnog pogleda, gotovo ciničnog, viri iza ugla. *Blagovesti* su blještav oproštaj sa srednjim vekom, sa ljubavlju za linearne efekte i sjajne šablone, sa strašću za ukrašavanje svakog santimetra površine slike.



95 KARLO KRIVELI *Bogorodica sa Hristom*

i lakira svaku crtu, njihove staklaste i ispupčene oči, i njihove ne mnogo bogate kostime (sl. 91). Iako je oštećen, *Sv. Sebastijan* (sl. 94) je trijumf Antonelovog rukovanja svetlošću u daleko većim razmerama: sa svetiteljem koji je masivno modelovan i, daleko iza

U Veneciji dostignuća visoke renesanse počinju sa Belinijem. Kada ga je Direr 1506. tamo sreo, našao je jednog starca »ali još uvek najboljeg slikara od svih«. Ostareli majstor je 1514. još uvek mogao da naslika jednu iznenađujuće pagansku sliku, *Gozbu bogova* (sl. 97), koju je izradio za Alfonsa d'Este u Ferari. Ono što mi danas vidimo, to je slika koju je prilično izmenio Ticijan, po predanju Belinijev učenik. Ali od Belinijeve koncepcije dovoljno ostaje. Kao i Šekspirovi pozni komadi, ona je rezultat jednog novog manira koji su usvojili majstorovi sledbenici, a onda ga on od njih ponovo uzajmio.

96 KARLO KRIVELI *Blagovesti* ▶


LIBERTAS
ECCLESIASTICA



97 **ĐOVANI BELINI** *Gozba bogova*

II
RENESANSA U SEVERNOJ EVROPI

TOKOM ČITAVE rane renesanse umetnost severa sve se više osećala. Neki flamanski slikari posetili su Italiju; drugi su tamo došli preko svojih slika. Među klasičnim bronzama, dragim kamenjem i rukopisima koje su skupljali Medići u Firenci, bile su i flamanske tapiserije. Iz Flandrije je došla tajna novog slikanja u ulju. Uslovi na severu bili su sasvim drugačiji od onih u Italiji; ali je i tamo bilo velikih slikara.

Slikarstvo severne Evrope ne vodi poreklo iz skulpture i mozaika, već pre iz iluminiranih rukopisa. Brižljivo izrađeni detalji tipična su osobina severnjačke umetnosti sve do pojave Rubensa u XVII veku. Mikelanđelova čuvena ocena, mada nije u potpunosti tačno zabeležena, pokazuje da italijanski umetnik zapaža drukčija merila koja postoje na severu: »U Flandriji slikari obraćaju pažnju na spoljašnu tačnost . . .«.

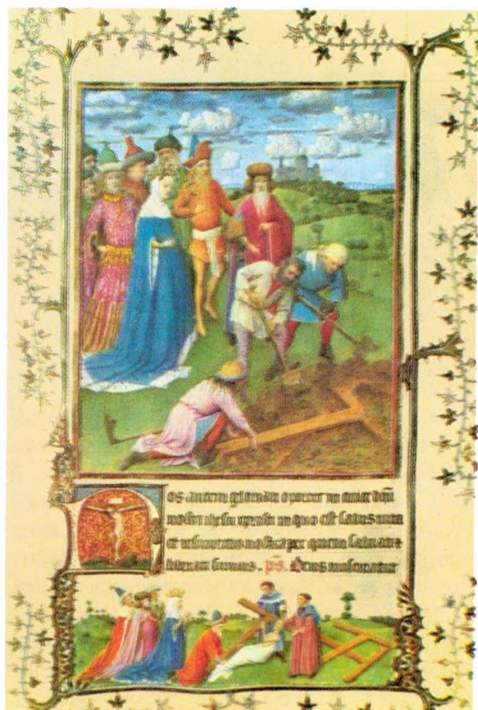
Mikelanđelo smatra da svim takvim delima nedostaje harmonije, simetrije, proporcije. Istina je da slikari severa nisu od čoveka pravili poluboga, držeći više do toga da ga prikažu onakvog kakav jeste, krajnje svesnog svoje smrtnosti, obično pre odevenog nego nagog, i brižljivo slikajući svet u kome on živi. Taj svet se ne može porediti sa mediteranskim svetom italijanskih umetnika, u kome su Grčka i Rim deo prirodnog nasleđa i u kome je blaža klima činila i maštu bujnijom. Sever je bio mračan, hladan i vlažan — nepodesan za freske. Nedostatak svetlosti i prostora kao da je sputavao slikare; otuda beskrajno zapleteni detalj zamenjuje velike harmonije. Uticaj sijenske umetnosti na sever, koji u malom predstavlja Simone Martini u Avinjonu, odrazio se u dvorskoj mešavini nazvanoj »internacionalna gotika«, koja je odista prešla granice većine evropskih zemalja. Kao i u Italiji, ovaj stil, daleko od toga da bude nerealističan, ispunjavao je sliku realističkim detaljima koliko god je moguće; on se prirodno odomaćio na kneževskim dvorovima u kojima su njegovi predstavnici često bile zanatlije koje su opremale veličanstvene ceremonije, crtajući kostime i zastave i bojeći statue. Melhior Bruderlam (radio od 1381 -umro 1409?), slikar Filipa Smelog, burgundskog vojvode, završio je 1399. rano delo ovog



98 MELHIOR BRUDERLAM
Bekstvo u Egipat (detalj)



99 BRAĆA IZ LIMBURGA *Januar*



100 Pripisuje se JAN VAN AJKU
Pronalaženje časnog krsta

stila na kapcima oltarske slike (sl. 98), minijaturističke po efektu, a donekle sijenske po stilu. Sve Bruderlamove svetovne dekoracije, rađene za vojvodu, nestale su: njegova slika mehaničke sprave u jednom od vojvodinih zamkova koja je upotrebljavana za polivanje gostiju šale radi, i brodovi koje je slikao plavom i zlatnom bojom. Međutim, nešto od sjaja ovog sveta sačuvano je u *Molitveniku* koji su tri brata Limburg (sva trojica umrli pre 1416) slikali za brata burgundskog vojvode, vojvodu od Berija, jednog od velikih francuskih kolekcionara i pokrovitelja umetnosti. On je tragao za retkostima po Evropi i Istoku i, između ostalog, uspeo da nabavi svadbeni prsten svetog Josifa. Stranica *Januara* (sl. 99) iz »Très Riches Heures« prikazuje vojvodu na gozbi; njena raskošna boja i dekorativni detalj su kvintesencija dvorskog stila koji će biti zamenjen novim tipom realizma.

Francuska postepeno prestaje da biva vodeća sila Evrope, dok se Nizozemska, pod novim vojvodom od Burgundije, Filipom Dobrim, unukom onog drugog Filipa, uzdiže u moći i ugledu. Godine 1435. Filip Dobri zaključio je mir u Arasu, koji je ponizio Francusku, a potvrdio oslobođenje Flandrije od francuske vlasti. Dve godine ranije vojvoda je imao prilike da ukori svoje revizore što nisu overili isprave njegovom omiljenom pratiocu i slikaru, koji je bio bez premca u »art et science«, Jan van Ajku (radio od 1422-umro 1441). Sa Van Ajkom vojvoda je obezbedio usluge slikara sasvim drugačijeg od slikara »internacionalne gotike«. Van Ajkova nova realistička umetnost, kao i Belinijeva, zasnivala se na zapažanju svetlosti, a postignuta je upotrebom uljane boje. No vojvoda nije imao isključivo pravo na njegove usluge. On je radio za Italijane nastanjene u Nizozemskoj, kao i za ugledne ličnosti sa burgundskog dvora, a nekoliko godina posle svoje smrti postao je slavan u Italiji, Španiji i Nemačkoj. Realističnost njegovih dela hvali i italijanski humanista, Facio, kome su bile poznate neke njegove slike sada izgubljene; njegove reči odišu divljenjem za minuciozne detalje i vladanje svetlošću. Van Ajk je verovatno počeo kao minijaturista, ali *Molitvenik* koji mu se pripisuje



101 JAN VAN AJK *Madona kancelara Rolena*

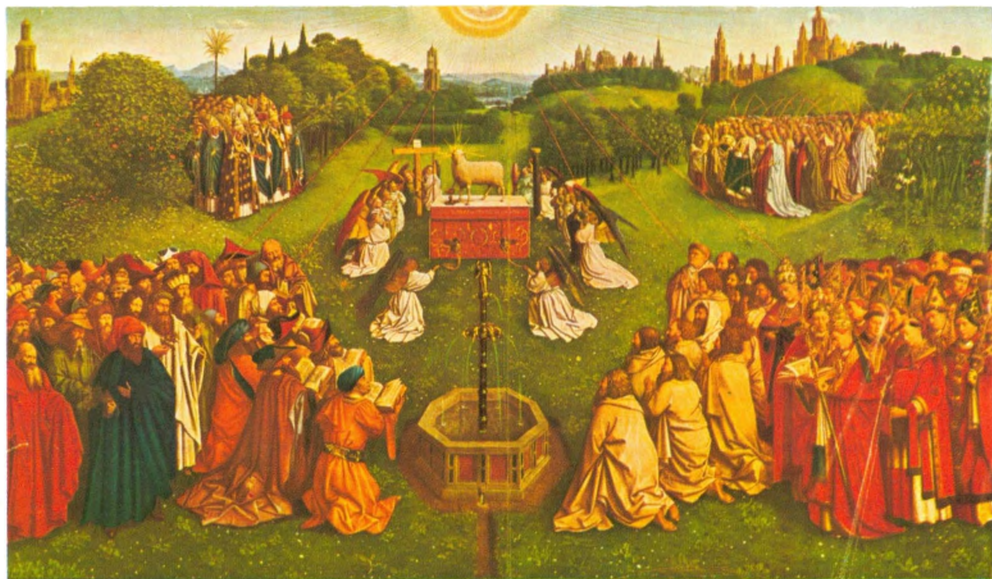
pokazuje da je i tu izvršena revolucija. Scena, prostorna i trodimenzionalna, data je u *Pronalaženju časnog krsta* (sl. 100), a u vreme *Madone kancelara Rolena* (sl. 101), pozadina je već virtuozno obrađena. Oko ide za perspektivom šarenih pločica, probija se kroz svodove na stubovima i preko bedema posmatra suncem obasjanu reku koja vijuga u daljini. Cela mala površina slike blista sjajem dragulja; metal, kadifa i kamen precizno su naslikani. Ima tu skoro srednjovekovnog osećanja za svaki predmet i za njegovo simbolično značenje. Madona i dete sasvim su realistični, kao i Nikola Rolen koji, podozriv i stisnutih usana, kleči pred njima. I Rolen i slika pokazuju bogatstvo; to je lična vizija



102 JAN VAN AJK *Koncert anđela* (detalj Poklonjenja jagnjetu)

samoga kancelara, podešena tako da ga dete Hristos blagosilja, njega za koga su savremenici mislili da ne mari za duhovni svet. Van Ajkova težnja ka savršenoj realnosti i njegovo ravnodušno beleženje stvorili su jedinstveno remek-delo *Bračni par Arnolfini* (sl. 104) iz 1434 god. čisto građansku narudžbinu. Ovde je, verovatno, prikazan svečani trenutak zaruka ovo dvoje Italijana koji su živeli u Flandriji, ali slika ostaje žanr, koji se letimičnom pogledu čini neceremonijalan. To je jedan enterijer koji se može uporediti sa holandskim enterijerima XVII veka. Kancelar Rolen kleči u kitnjastom dvorcu od mramora i stakla, a spavaća soba u kojoj se ovo dvoje zaručuje jednostavna je i obična: razbacane cipele po podu, pomorandže po škrinji, i na zidu brojanice. Postavljeni u ovoj perspektivnoj kocki, između konvergentnih ravni tavanice i poda, dvoje mladih imaju svečan izgled, kao što i priliči precima grupnih portreta. Jedino su nerealistična slova potpisa u zvaničnom stilu iznad ogledala »Johannes de Eyck fuit hic«.

Poliptih *Poklonjenje jagnjetu* (sl. 102 i 103), osvećen 1432. u crkvi Sv. Bavona u Ganu,



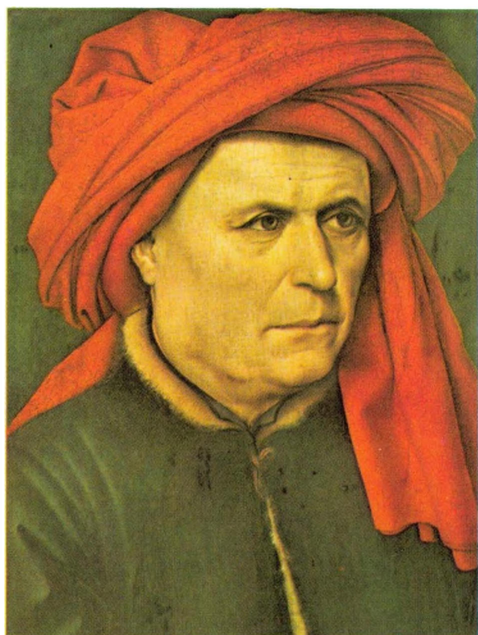
103 JAN VAN AJK *Poklonjenje jagnjetu*



104 JAN VAN AJK *Bračni par Arnolfini*



105 PETRUS KRISTUS *Portret jednog kartuzijanca*



106 ROBERT KAMPEN *Portret muškarca*

pun je bukvalnog prikazivanja slika iz Otkrovenja Jovanovog. Ima izvesne nepovezanosti u ovoj kitnjastoj oltarskoj slici. To se donekle može objasniti time što je — prema jednom natpisu na njoj — Jan van Ajk dovršio rad koji je započeo njegov brat Hubert. O tom njegovom bratu zapravo se ništa ne zna, i veći deo onoga što se danas vidi na ovoj oltarskoj slici iz Gana verovatno je sam Jan uradio ili preinačio.

Sa Janom van Ajkom, prvim Flamancem koji potpisuje svoje delo, nagoveštena je lična nota i glavni smer renesansnog slikarstva u severnoj Evropi. Njegovo čudesno rukovanje uljanom bojom podražavano je koliko god je to bilo moguće, i slikari su težili da postignu realnost što više u njegovom duhu. Verovatno njegov učenik, Petrus Kristus (umro 1472/1473) uneo je nešto od svoje veštine, osobito u portretima (sl. 105), manje oštrim od Van Ajkovih, a sa jasnim afinitetom prema Antonelu da Mesini (up. sl. 91).

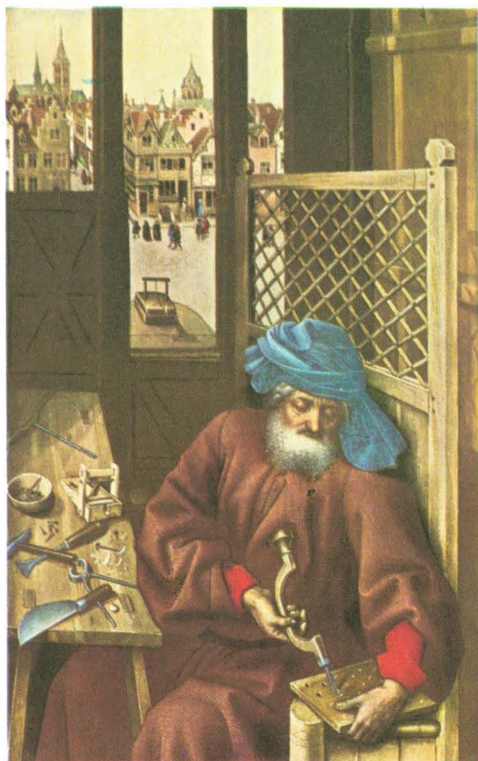
Ali postojao je jedan dosta drukčiji stil »realizma« koji je primenjivao Majstor od Flemala, verovatno slikar Robert Kampen (1378/79—1444) iz Turnea. Nema ničeg dvorskog u ovoj umetnosti, sem izvesne grube veštine, od samog početka, koje nema nigde na drugom mestu u Nizozemskoj. Isto onoliko detalja kao kod Van Ajka može se videti na krilu oltara *Sv. Varvare* (sl. 107), naslikanom 1438. za Hajnriha fon Verla iz Kelna; to je potpuno građanski enterijer toga vremena, i sv. Varvara udobno sedi i čita, leđima okrenuta vatri. *Sv. Josif* na takozvanom *Merodskom oltaru* (sl. 109), više drvodelja no svetac, sedi i pravi mišolovku, koja simbolizuje način na koji đavo lovi duše, i njegova pomalo smešna spoljašnost možda nije slučajna u vreme kada su mu se često ismejavali u književnosti. U *Portretu muškarca* (sl. 106), koji se pripisuje istom slikaru, ima samopouzdanja i osobite snage u naborima jako crvenog turbana. Kampenovo osećanje za pojedinačne boje ispoljava se u ljubičasto-beloj haljini koju nosi Bogorodica dok u gradskom enterijeru doji Hrista (sl. 108); a skoro smešno realistički deluje njen oreol koji nije tradicionalno pozlaćen, već načinjen od zaklona za vatru od opletenog pruća.

108 ROBERT KAMPEN *Bogorodica sa Hristom*

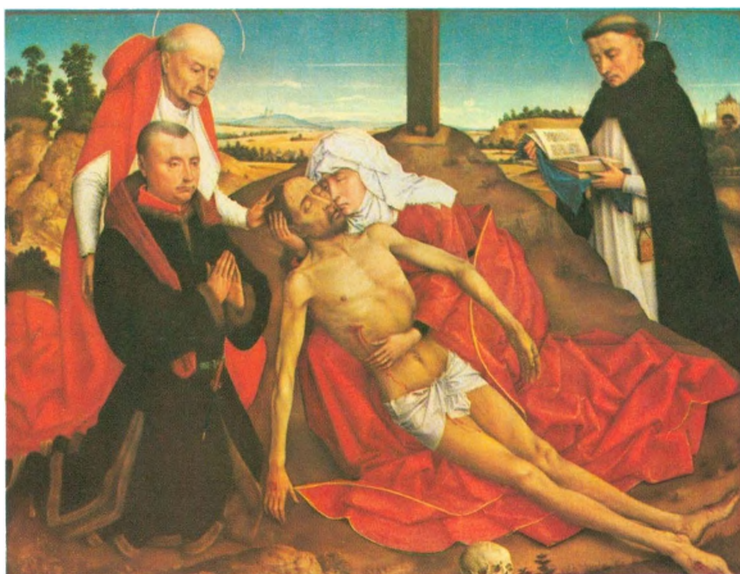




107 ROBERT KAMPEN *Sveta Varvara*



109 ROBERT KAMPEN
Sveti Josif (sa Merodskog oltara)



110 ROŽIE
VAN DER VAJDEN
Pietà



111 ROŽIE VAN DER VAJDEN
Antoan Burgundski

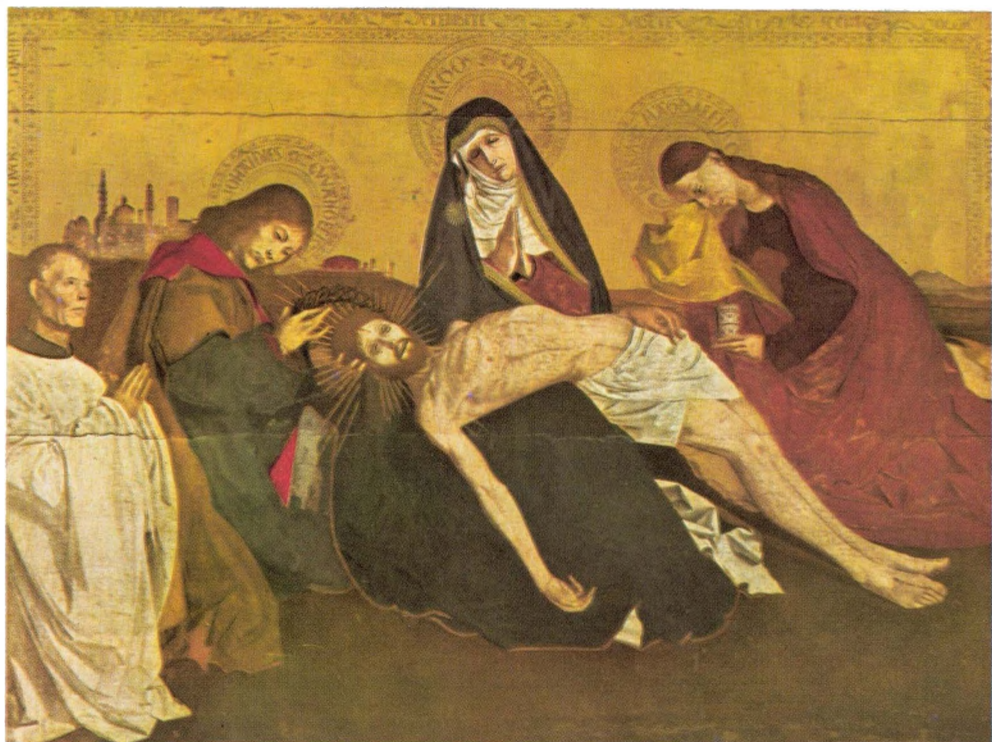
Rožie van der Vajden (1399/400--1464) učio je u Kampenovom ateljeu. Nastanio se u Brislu gde je postao gradski slikar. Mada nije imao nikakvu dvorsku službu, mnoge najuglednije ličnosti burgundskog dvora, među njima i kancelar Rolen, bili su njegovi pokrovitelji. Ono što je bilo plebejsko i neotesano kod Kampena, u delima Rožiea ostaje još uvek ljudsko ali postaje oštrije. Dok se na Van Ajkovim slikama čini da je svetlost propuštena kroz prizmu i na taj način skučava realnost kao u nekom ukrasu od stakla sa pejzažima, ovde nailazimo na topliju, saosećajniju atmosferu i manje insistiranje na povlačenju u prostor. Rožieova tehnička sposobnost, iako velika, podređena je raspoloženju slike. *Pietà* (sl. 110) stavlja jedno kraj drugog živi portret darodavca i tragično beživotno telo Hristovo, a tananost upotrebljene boje daje nežnu poetičnost celoj slici. Na velikom platnu *Skidanje s krsta* (sl. 112) Rožie otkriva svoju veštinu da spretno organizuje monumentalnu kompoziciju, koja se kao izvajana grupa reljefno ističe prema namerno jednostavnoj pozadini. Uz patos — skoro histerično izražen u Magdaleninom kršenju ruku, na desnoj strani slike — još jednom se vidi snažna karak-

112 ROŽIE VAN DER VAJDEN
Skidanje s krsta



113 ROŽIE VAN DER VAJDEN
Poklonjenje mudraca
(oltarska slika)





114 AVINJONSKA ŠKOLA *Pietà*

terizacija, osobito Nikodima i Josifa iz Arimateje. Rožieovi muški likovi imaju svu snagu Kampenovih likova, ali i jednu novu senzibilnost: oni su mirno gordi, obično tužni, duboko potresni likovi u kojima se ličnost ističe nad bilo kojim religioznim izgovorom (sl. 111).

Rožieov uticaj je možda bio čak snažniji od Van Ajkovog. Humanost njegovog stila i njegova emocionalna realnost neposredno su osvajali. Rožie je utančao kampenovski realizam; njegova dela mogu se videti u Italiji (po kojoj je putovao 1450) i Nemačkoj, gde je oltarska slika *Poklonjenje mudraca* (sl. 113), rađena za jednu crkvu u Kelnu, duboko uticala na slikare. U Bazelu Konrad Vic (str. 82) slikao je skoro sa prerafaelskom jasnoćom. U Francuskoj novo osećanje realizma stvara krutu oštrinu bola u slici *Pietà* (sl. 114) iz Vilnev-lez-Avinjona, radu nepoznatog umetnika iz XV veka. Alatkom urađena zlatna pozadina je ostatak gotike, ali Hristovo skrhano telo, koje pridržava sv. Jovan, i glava darodavca koji kleči, posmatraju se na nov način, jako izražavajući strukturu kostiju. Najistaknutiji francuski slikar tog vremena, Ž a n F u k e (c. 1420—1481?), stvorio je bizarni diptih Etiena Ševalijea, kraljevog rizničara, koji kleči sa svojim zaštitnikom sv. Stefanom (sl. 115) pred elegantnom Bogorodicom (verovatno svojom ljubavnicom), okruženom plavim i crvenim heruvimima (sl. 116). Panel sa Bogorodicom i detetom drvenast je i nezgrapan, ali mršavost i mišićavost Ševalijea, i izvajano lice sv. Stefana — koji drži samo jedan kamen čudesno tvrd i sličan kvarcu — otkrivaju shvatanje realnosti koju je Fuke osobito pokazao na oštrim pojedinačnim portretima. Flamance nije mimoišao Rožieov uticaj. H a n s M e m l i n g (umro je 1494), po



115 ŽAN FUKE *Etienne Chevalier*



116 ŽAN FUKE *Bogorodica sa Hristom*



117 HANS MEMLING *Sveti Jovan*



118 *Sveti Lavrentije*



119 HANS MEMLING *Vitsaveja*



120 DIRIK BAUTS *Portret muškarca*

121 GERARD DAVID *Poklonjenje mudraca*



kazivanju, bio je njegov učenik. Njegova pobožnost odrazila se u prijatnim slikama, fino rađenim (*Sv. Jovan* i *Sv. Lavrentije*, sl. 117 i 118) i, jednom, u neočekivano nagoj, mršavoj *Vitsaveji* (sl. 119), što je dobrodošla promena u poređenju sa mnogim, skoro suvoparnim, njegovim delima. Memling se nastanio u Brižu, a grad u kome je Jan van Ajk živeo, postajao je sve konzervativniji ukoliko je stoleće odmicalo. Briž se trgovački i umetnički povlačio u mir koji je sačuvao do danas, a Anvers, u kome će se uskoro primenjivati jedan nov stil slikanja, dobija u važnosti. Još u XVI veku te tradicije u Brižu drži se G e r a r d D a v i d (umro 1523), čije je *Poklonjenje kraljeva* (sl. 121) ponovno izražavanje starih tema, vešto ali neuzbudljivo obrađenih.

D i r i k B a u t s (c. 1415—1475), koji se rodio u Harlemu a živeo u Luvenu, mnogo je značajnija ličnost među onima koji su bili pod Rožieovim uticajem. Čak sredinom XVIII veka, kad su primitivci sasvim izišli iz mode i bili malo poznati, Mocartov otac je hvalio Bautsove slike u Luvenu. Za tamošnju gradsku većnicu Bauts je naslikao *Presudu cara Otona* (sl. 122), jednu od malobrojnih slika koje su sigurno njegove; njena uzdržano bogata boja i ozbiljni realizam odavanje je poštovanja Rožieu. Kao i mnoga flamanska dela, ona jedva uspeva da prenese dramatičnost prizora u kome jedna žena hvata, ne ozledivši se, usijanu metalnu šipku i tako dokazuje svoju nevinost. Vitki, elegantni svedoci, izražavaju samo blago iznenađenje pri ovom događaju, koji bi odista mogao proći, onako kako ga je Bauts naslikao, kao obična žanr-slika. Intimnija crta njegovog talenta vidi se u perceptivnom *Portretu muškarca* (sl. 120), za koji se nekad mislilo da je sam slikar u bolničkom odelu, dok se oporavljao od bolesti. Legenda hvali nežnu lepotu portreta s naboranom, crvenom kapom i haljinom koje ističu blede crte lica.

Usred tolikog broja uzdržanih i smirenih umetničkih dela, slike H u g a v a n d e r



G u s a (umro 1482) su uznemirene i skoro »ekspresionističke« po svojoj snazi. I za razliku od mirnog života, Memlingovog na primer, Van der Gus je postao žrtva religiozne melanholije i umro lud. On se ne boji grotesknog. Oko Bogorodičine samrtničke postelje apostoli zijaju i gestikuliraju (sl. 124), a pastiri sa seljačkom radoznalošću zagledaju novorođenog Hrista na slici *Poklonjenje pastira* sa oltara Portinari (sl. 125). Nešto grublje i ličnije zamenjuje baršunasti sjaj vanajkovske tradicije, a i koncepcije su smelije. Na ovoj oltarskoj slici, naslikanoj oko 1475. za Tomasa Portinarija, svetitelji su bezmalo u prirodnoj veličini, darodavci snažno okarakterisani, a na desnom krilu (sl. 126) pejzaž, u kome se ogolelo drveće uzdiže prema zimskom nebu, anticipira Brojgelov *Turoban dan* (sl. 166). Severna Nizozemska dala je u Harlemu ne samo Bautsa, već i jednog slikara koji je tamo radio otprilike u isto vreme — A l b e r t a v a n A u v a t e r a (c. 1450). U jednoj sačuvanoj i sigurno njegovoj kompoziciji, *Vaskrsenje Lazarevo* (sl. 123), ograničenost prostora, sa figurama u njemu, odražava se u blagoj dramatičnosti, usredsređenoj na tek vaskrslog Lazara. Da bi se naglasila dubina, čovek u



123 ALBERT VAN AUVATER
Vaskrsenje Lazarevo



124 HUGO VAN DER GUS
Bogorodičina smrt

125 HUGO VAN DER GUS
Poklonjenje pastira (sa oltara Portinari)



126 HUGO VAN DER GUS
Svetiteljke i donatori (sa oltara Portinari)

prvom planu s desna smelo je okrenut potpuno na drugu stranu od posmatrača, tako da mu se vide samo leđa. Auvatera su rano hvalili zbog pejzaža i možda se neki njihov odjek nalazi u *Sv. Jovanu Krstitelju* (sl. 127) njegovog učenika G e r t g e n a t o t S i n t J a n s a (umro krajem XV veka). Pustinja, sa potokom i pticama, zečevima i jelenima, više liči na ovozemaljski raj. Samo je tužni sv. Jovan, koji bukvalno vrti palce na nogama, izdvojen iz ove prirodne lepote i podređen njoj. Pejzaž postaje predmet slike. Gertgen je umro pre svoje tridesete godine, ali ono malo njegovih slika veoma su lične, sa skoro orijentalno pasivnim ličnostima, neobičnim svetlosnim efektima i ovim novim razvojem pejzaža.



127 GERTGEN TOT SINT JANS
Sveti Jovan Krstitelj

Dalje od severne Nizozemske i Flandrije pruža se ogromno prostranstvo Nemačke, u kojoj se nepostojanje prave centralne vlasti odrazilo u osnivanju različitih umetničkih centara u malim kraljevinama i slobodnim gradovima. Podstaknute flamanskim i italijanskim primerom, pojavile su se regionalne slikarske skole, često izdvojene jedna od druge, te su zato velika dostignuća u nemačkom slikarstvu osamljena lična dostignuća jednog ili dvojice umetnika.

Tokom XIV veka sveti rimski car, Karlo IV, stvorio je stabilan prosperitet i njegov dvor u Pragu bodrio je najegzotičniji »internacionalni gotički« stil, koji se u svom raskošnom vrhuncu vidi u *Glackoj Madoni* (sl. 130). Slika je poludvorska, polureligiozna; biskup-darodavac prikazan je kao sićušna, ponizna figura, ispred ustoličene Bogorodice koja drži žezlo i kojoj daruju jabuku vlasti.

Posle Karlove smrti hegemonija Praga propada i umetnički i politički, i poslednja prefinjenost ovog stila prelazi u Keln. Gotički linearna *Bogorodica sa graharicom* (sl. 129), rad nepoznatog umetnika iz ranog XV veka, ima blagu gracioznost i osećanje za šaru, koji su i dalje tipični. Osećanje i način izražavanja malo su izmenjeni u ljupkoj *Bogorodici u ružičnjaku* (sl. 128) od S t e f a n a L o h n e r a (umro 1451). Ovaj tihi, prijatni stil, još uvek gotički po efektu, odolevao je nemiru. Uticaj Bautsa i Rožiea svakako je snažan kod M a j s t o r a B o g o r o d i č i n o g ž i -



128 STEFAN LOHNER *Bogorodica u ružičnjaku*



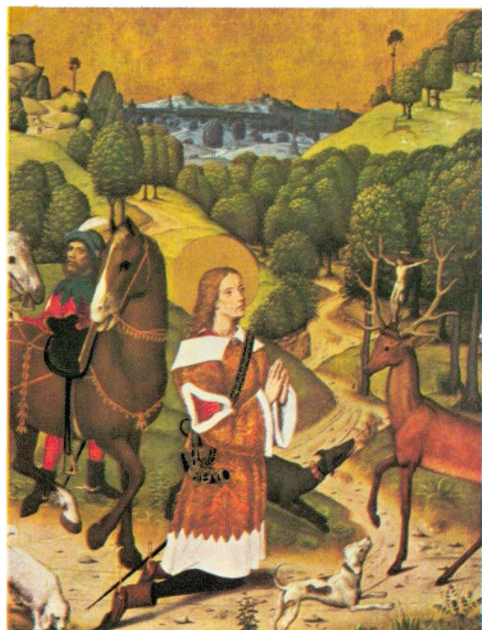
130 ČEŠKI MAJSTOR *Glacka Madona*



129 KELNSKI MAJSTOR
Bogorodica sa grahoricom



131 MARTIN ŠONGAUER *Bogorodica* (detalj)



132 MAJSTOR BOGORODIČINOG ŽIVOTA
Preobraćanje sv. Huberta

v o t a (slikao u kasnom XV veku), čije se *Preobraćanje sv. Huberta* (sl. 132) može uzeti kao flamanski provincijski rad. Ona je gotička i slična tapiserijama, po pejzažu u pozadini, ali senka sv. Huberta ukazuje da je to kasnije delo. Pa ipak, izvan Nemačke ova slika bi se činila arhaična i staromodna.

Zaista još za Lohnerova života K o n r a d V i c (1400/10-1444/6) iz Bazela već je prihvatio Kampenovo učenje i u *Čudotvornom ribolovu* (sl. 133), iz 1444, pretvorio Galilejsko more u poznatu sliku Ženevskog jezera. Vicovo rukovanje kičicom, koje se u reprodukcijama čini tako glatko, u stvari je iznenađujuće grubo. Ali lucidna jasnoća kojom on sagledava dubine namreškane vode sa odsjajima na njoj, s drvećem rasutim po strmim obroncima obale, jeste naturalistička vizija revolucionarnog karaktera — isto toliko smela kao i krupni, u skrlet odeveni Hristos koji klizi po staklastom jezeru. Takav sličan angularan vajarski efekat pojavljuje se opet u nemačkom slikarstvu samo u slikama tirolskog slikara--vajara M i h a e l a P a h e r a (c. 1435—1498) koji je, reklo bi se, poznavao dela Mantenje i ferarske škole, a verovatno i Vica. Njegovi *Sv. Grgur* (sl. 134) i *Sv. Ambrozije* (sl. 135) liče na polihromno vajarstvo, muževni su i u potpunosti ostvareni, ali ustoličeni pod kitnjastim gotičkim baldahinom. Oni su još uvek robovi svoje okoline. A l b r e h t D i r e r (1471—1528) radiće i pisaće da oslobodi umetnost tih stega. On je želeo da studira kod M a r t i n a Š o n g a u e r a (c. 1435—1491), slikara na koga je jako uticala nizozemska umetnost, kao što pokazuje njegova *Bogorodica* (sl. 131), i koji je bio znamenit i kao graver. Šongauerova Bogorodica zamišljena je u tragičnim crtama, sa rožieovskim patosom, kako gleda u trnovu ružu bola koju mora uzabrati. Verovatno da je ovaj emocionalni realizam impresionirao Direra, ali je Šongauer umro pre no što je Direr imao prilike da se s njim upozna. Italijanska umetnost je imala dubokog uticaja na Direra, ne samo na njegova dela, nego i na njegovo visoko shvatanje o umetniku. Dva puta je bio u Italiji i njegov život je bio jedno dugačko putovanje ka novim koncepcijama, novim naučnim činjenicama: ka

133 KONRAD VIC
Čudotvorni ribolov







134 MIHAEL PAHER
Sveti Grgur
135 *Sveti Ambrozije*



136 ALBREHT DIRER *Autoportret*

sintezi života i umetnosti. Mada je bio dvorski slikar cara Maksimilijana, i docnije mladoga Karla V, on je dobijao malo ohrabrenja za zadatak koji je sam sebi nametnuo i sprovodio u provinciji Nirnbergu. Njegove slike ne pokazuju u pravoj meri njegova interesovanja, ali već u svom mladalačkom *Autoportretu* (sl. 136), iz 1498, on se prikazuje ne kao ponizan zanatlija, već kao elegantan, moderan, čak i tašt — idealan slikar, kao što je Leonardo da Vinči pisao o njemu, bezbrižan i »odeven u odelo koje mu se sviđa«. Leonardo je bio prototip Direru, ali je Mantenja imao veći umetnički uticaj na njega; lični dodir sa Belinijem u Veneciji doneo mu je, međutim, večnije, manje kruto rukovanje četkom.

Već u *Poklonjenju mudraca* (sl. 138), iz 1504, njegove ličnosti kreću se sa novom slobodom u brižljivo izrađenom ambijentu porušenih arkada. *Apostoli* (sl. 137, 139), koje je poklonio Nirnbergu 1526, veličanstveno i neusiljeno ispunjavaju celu površinu slike: zbog krupnog oblika uprošćene su široke haljine, a pažnja

137 ALBREHT DIRER
Apostoli Jovan i Petar





138 ALBREHT DIRER
Poklonjenje mudraca



139 ALBREHT DIRER
Apostoli Pavle i Marko



140 HANS BALDUNG GRIN *Alegorijska figura*

je usredsređena na njihove fizionomije, u kojima je Direr predstavio tipove temperamenta. Zbog reformacije, umesto da naslika svece »u razgovoru« sa Bogorodicom, kao što je bio naumio, naslikao je samo apostole. Rezultat je, možda slučajno, najklasičnija i najuzdržanija slika nemačke renesanse.

Svojim drvorezima i gravirama Direr je imao ogroman uticaj u Nemačkoj. Taj uticaj se proširio i na Italiju. Njegove kompozicije na grafikama inspirisale su direktno preslikavanje, nejasne derivacije, ili su pomogle drugim umetnicima da otkriju svoj talenat. Vrlo blizak Direru bio je H a n s Z i s f o n K u l m b a h (c. 1450—1522). Njegov portret *Brandenburškog markgrofa Kazimira* (sl. 143) ima lakrdijaškog intenziteta i psihološkog poniranja, tipičnog za tadašnje nemačko portretno slikarstvo koje kao da stalno ispituje model, što predstavlja upadljiv kontrast mirnom primanju spoljnog izgleda u nizozemskim slikama. *Portret muškarca* (sl. 142) H a n s a B a l d u n g a G r i n a (1484/5—1545), koji je možda bio Direrov učenik, ima istu neurotičnu napregnutost, sa bledim ukočenim očima, kosom i bradom kao da su od treperave zamršene žice. Takvi likovi ulivaju osećanje nelagodnosti, što je često svojstveno nemačkoj umetnosti. Baldungova emajl boja krasi njegove bele, nage figure (sl. 140) koje poziraju kao alegorije, često nasuprot kao ugalj crnih borova; kao i alegorije, one, čini se, idu uz gotički ambijent; nekako beskrvne uprkos usiljene elegancije, one su izveštačene, a ipak naivne.

Ovaj gotički ambijent bio je odista ono što su nemački slikari instinktivno voleli. Elementi mašte i zamršenosti, i naglašavanje linije, koji su se kod Baldunga uvek nazirali, izbijaju još bujnije kod drugih umetnika. Teško je kao klasičan prepoznati prizor *Parisov sud* (sl. 141) Švajcarca N i k o l e M a n u e l a D o j č a (c. 1484—1530), zabavan koliko i ljubak, i neusiljeno fantastičan, kao na primer u Venerinoj krilatoj kapi. U slikama L u k e K r a n a h a (1472—1553) uglađena mašta prefinjuje i religiozne i klasične teme u izdužene nage figure kao što su *Venera i Kupidon* (sl. 144), gde linija služi da nagovesti volumen. Kranah je rano postao dvorski slikar sakson-

142 HANS BALDUNG GRIN
Portret muškarca





141 NIKOLA MANUEL DOJČ *Parisov sud*

143 HANS ZIS FON KULMBAH
Brandenburški markgrof Kazimir



skih izbornih kneževa u Vitembergu, te je donekle njegov položaj i fabrikovanje slika prigušilo prirodno zapažanje koje je bilo osnova njegovog stila. *Odmor na putu za Egipat* (sl. 145), iz 1504, postavljen je u divlji dunavski predeo u kome se visoko drveće probija prema jako plavom nebu. Ali štimung je miran. Sama priroda je stvorila ovaj tamnozeleni svet koji skoro miriše na borovinu, u kome se anđelčići igraju oko *svete porodice* kojoj više nije potrebna zaštita vrta. Osećanje za gotičko u prirodi — borovi naspram neba i raskošno lišće — produbljuje se u delu Albrehta Altdorfera (c. 1480–1538), sve dok priroda ne postane jedini predmet. U dubini šume sv. Đorđe susreće aždaju (sl. 146), ali oko mora da traži ove prilike u gustom drveću. Na slici *Dunavski predeo* (sl. 147) možda je prvi put naslikan samo pejzaž; Altdorfer ima isti odnos i prema nebu, koje slika sa čudesnom vazdušastom prefinjenošću, vešto hvatajući vence oblaka i meki sjaj nad plavim planinama. Slika ima neposrednosti koja čini irelevantnim to što



144 LUKA KRANAH *Venera i Kupidon*



145 LUKA KRANAH *Odmor na putu za Egipat*



146 ALBREHT ALTDORFER *Sveti Đorđe*



147 ALBREHT ALTDORFER *Dunavski predeo*



148 GRINEVALD *Sveti Mauricije i sveti Erazmo*

je Altdorfer u životu bio arhitekta i savetnik u Regenzburgu.

Ali istinska jačina nemačke gotičke mašte izbija kod Direrovog savremenika Matisa Najtharda Gotharda, zvanog Grinevald (c. 1470/80—1528), o kome se malo zna. Jedna njegova izgubljena slika prikazivala je stravični prizor kako dečak pomaže slepom pustinjaku da prede zamrznutu reku, i kako on izdišući iznenada pada na dete koje vrišti. Ta sposobnost kidanja nerava već se vidi u brutalnom *Ruganju Hristu* (sl. 150) na kojoj neki grubijan u napadu gneva diže pesnicu da udari Hrista po krvavoj glavi. Sa spoljašnje strane oltarske slike u Izenhajmu, naslikane za to alzaško mesto ali sada u mirnom muzeju u Kolmaru, probodeni Hristos umire u mukama na krstu, a njegove šake se grčevito kreću naviše kao da će da se otrgnu od rapavog drveta (sl. 149). Njegovo telo je krupnije naslikano od onih koji ga oplakuju, a kraj njegovih nogu Magdalena skoro izbezumljena od tuge izvija se naviše da bi sudelovala u njegovoj samrtnoj muci. Na jednom panelu koji se vidi samo kad se oltarska slika do kraja otvori, Kranahov i Altdorferov pejzaž pretvorio se u pusto mesto obraslo mahovinom gde sede sveci pustinjaci Antonije i Pavle (sl. 151). Tu čak i ptica koja donosi hranu liči na lešinara, prva iz jata krilatih grabljivica. Ova umetnost je suviše strastvena da bi se obazirala na harmoniju. Sve je preterano i skoro sve je stravično. Čak kad je manje žestok, kao u jednom kasnijem delu, *Sv. Mauricije i sv. Erazmo* (sl. 148), Grinevald daje nečeg jezovitog oklopu sv. Mauricija, a i njegova kapa, ukrašena dragim kamenjem, kao da je živa. Ovde Grinevald pokazuje svoje poznavanje renesansnih ideja o masivnosti i prostoru — osobito čvrstim postavljanjem sv. Mauricija — ali njegovim žestokim slikama bila je potrebna emotivna sloboda gotičkih linija. Konačno njega ne zanima stvarni svet već duševna stanja. Jedino zajedničko sa Direrom je usamljenost u uspehu. Bez Direrovih intelektualnih ambicija i potpuno bez Grinevaldovog religioznog intenziteta, Hans Holbajn (1497/8—1543) je poslednji od velikih nemačkih slikara. Međutim, on se proslavio u Bazelu i Londonu

149 GRINEVALD *Raspeće*



150 GRINEVALD *Ruganje Hristu* (detalj)



151 GRINEVALD *Sveti Antonije i sveti Pavle*

gde je postao slikar Henrija VIII, čiji je lik u očima potomstva Holbajnova tvorevina. Bez obzira na sve italijanske uticaje u njegovim slikama, freskama i skicama za zlatare, reklo bi se da je izvanredni i nepokolebljivi realizam njegovih portreta potpuno njegova tvorevina. *Bogorodica predsednika opštine Majera* (sl. 152) iz 1525/6 je zanimljiva osobito zbog upečatljivih portreta predsednika opštine i njegove porodice kraj nje. Ipak realnost je linearno izražena, i to najočiglednije u belo odevenoj devojčici na kolenima; ona je cela linija i šara, samo lako osenčena silueta, okrenuta prema mnogo poitalijanjenom i rafaelističkom dečaku koji kleči s druge strane. Tehnička virtuoznost ustupa mesto retkom trenutku lične intimnosti u *Umetnikovoj ženi i deci* (sl. 155), naslikanoj dve do tri godine kasnije. Dirljivo realističko portretisanje žene tužna lika i dva ružna deteta ovde je mnogo dublje nego kod Holbajnovih važnih ili aristokratskih ličnosti. On ocrtava ljudska lica isto tako ravnodušno kao što beleži nered iz svakodnevnog života — nikad uspešnije ne spajajući model sa okolinom nego u portretu *Georga Gisea* (sl. 153), u kojem su emaljasto sjajno klupče kanapa, debeli ćilim, i karanfili u staklenoj vazi, naslikani sa besprekornim shvatanjem oblika i površine. Ovi oblici okružuju ali ne zatrpavaju hanzeatskog trgovca, zauvek privezanog za svoju londonsku kancelariju onom istom večnošću koja karakteriše i Van Ajkove zaručnike Arnolfinije. U Holbajnovim crtežima njegova veština je ravna njegovom osećanju za karakter, ali dvorski portret kao *Džejn Simor* (sl. 157) dekorativan je i detaljan kao dama u kartama — i sa nimalo više osobenosti. Uprkos svojoj sposobnosti da dublje proučava, slikar se radije vraća linearnom crtežu.



152 HANS HOLBAJN
Bogorodica predsednika opštine Majera

Italijanska renesansa nije samo u Nemačkoj imala snažan uticaj na slikare. I u Nizozemskoj su umetnici otkrivali svoje velike italijanske savremenike, Leonarda i Rafaela iznad svih. Anvers je sada bio trgovački centar Nizozemske, a kada ga je Direr posetio 1520, bio je i umetnički centar. Mesni slikari su toplo primili Direra, ali on nije uspeo da se upozna sa Kventinom Masisom



153 **HANS HOLBAJN** ***Georg Gise***



154 KVENTIN MASIS *Bogorodica sa Hristom i anđelima*



155 HANS HOLBAJN *Umetnikova žena i deca*

(1464/5—1530), mada je video njegovu poitalijanjenu kuću. Čak i u Masisovoj ranoj slici *Bogorodica sa Hristom i anđelima* (sl. 154) ima nove širine u efektima bogorodičinih lepo izrađenih haljina, tako spretno naslikanih. Severnjački i italijanski uticaj mešaju se u upečatljivim, impozantnim dvorskim portretima Antonisa Mora (c. 1517/21—1576/7), rođenog u Utrehtu, čija *Španska kraljica Ana* (sl. 158) skoro da je Ticijanova kopija nekog Holbajnovog crteža. Mor predstavlja dvorsku verziju realizma, ali je žanr već radio Piter Ertsen (1508—1575) koji je slikao u Anversu i Amsterdamu, i svojim snažnim prizorima iz skromnog svakodnevnog života (sl. 156) bio preteča jednog tipa slika, izvanredno omiljenog u Flandriji i Holandiji XVII veka.

Ali pre Mora i Erstena, i potpuno nezavisno od italijanizovanih anverskih slikara, poslednji ostaci srednjeg veka dali su Nizozemskoj Hieronimusa Boša (oko 1450—1516), najkreativnijeg slikara mašte koji je ikada živeo. Čak i kada se čini da je nerazumljiv, u njegovim aluzivnim i košmarskim

157 HANS HOLBAJN *Džejn Simor*





156 PITER ERTSEN *Kuvarica*



158 ANTONIS MOR *Španska kraljica Ana*



159 HIERONIMUS BOŠ *Poklonjenje mudraca*

trenucima, Boš vlada četkom urođenom tananošću; a zla, izobličena stvorenja njegove mašte naslikana su neobičnom prefinjenošću i zanosnim bojama koje ih čine lepim. Njegova inventivnost daleko je od obične groteske. On ume da naslika srednjovekovnu alegorijsku sliku, kao u *Brodu budala* (sl. 161), oživljavajući neusiljeno svežom maštom takvu koncepciju kao što je čovekova grešna smrtnost. Dok *Pakao* (sl. 160) predstavlja složenu krajnost tih slika, natprirodnih, nejasnih i seksualnih, *Poklonjenje mudraca* (sl. 159) je čista fantazija, bez čudovišnih riba i džinovskih ptica. Neobični čarobni pokloni koje kraljevi prinose skoro su živi; a onaj šlem-kruna s jednim okom od dragog kamena, koji se nalazi pored kralja na kolenima, mogao bi lako uteći. Mavarski kralj u belom ruhu sa resama koje kao da je makazama skrojeno od krute hartije, donosi najneobičniji od svih poklona, zlatnu pticu na srebrno-belom globusu. A iza kralja stoji njegov pratilac crnac, kome umesto kape, lirska mašta stavlja uvojitu grančicu sa zelenim lišćem i jedan skrletni plod.

U *Torbaru* (sl. 162) opservacija je jača od mašte, i u celom prizoru oseća se nota hladne sive tonalnosti. Bedan život — zapravo siromaštvo — nije naslikan šaljivo, već s pažljivom nežnošću. Torbar sa svojom korpom, kašikom, jednom papučom i jednom cipelom, odlazi iz bedne krčme razbijenih prozora i razvaljena krova. To je dovoljno za Bošovu sliku.

Pejzaž ovde, a osobito u *Poklonjenju mudraca*, pokazuje kako je Boš reagovao i predstavljao istinski predeo, luminozno i senzitivno, i bez ikakvog »gotičkog« užasa. Zasnovani na stvarnosti, ali slobodno fantastični, predeli J o a k i m a P a t i n i r a (umro c. 1524), slikara iz Anversa, koga je portretisao Direr, nalaze se među prvim slikama u kojima je pejzaž glavna tema. Patinir nije uspeo da postigne neposrednu romantičnu lepotu Altdorfera (up. sl. 147), ali njegova slika *Haron prelazi Stiks* (sl. 163), iako tehnički slična Bošu, puna je prirodnog posmatranja i osećanja za svetlost i vodu.

Da sjedini stvarnost i maštu u pejzažu bilo je namenjeno poslednjem i najvećem anver-

160 **HIERONIMUS BOŠ** *Pakao*



161 **HIERONIMUS BOŠ** *Brod budala*

skom slikaru XVI veka — Piteru Brojgelu (c. 1526/30—1569). Brojgel je bio u Italiji, ali se čini da je italijanska umetnost na njega malo uticala. Kao Boš, ali sa više satire nego mašte, Brojgel je umeo da evocira nadrealističko alegoričan prizor, kao u *Zemlji Dembeliji* (sl. 165), u kojoj je proždrljivost zasitila ljude koji su se opružili pod stolom. Ali tek u nizu slika *Meseci*, koje je naručio neki imućan građanin iz Anversa, Brojgel stvara vazdušaste pejzaže koji ostaju jedinstveni. *Lovci u snegu* (sl. 164) nisu čisto naturalistički — ima izvesnog arhaizma u tamnim obličima lovaca i hrtova koji se probijaju kroz sneg. Osećanje za šaru ovog crno-belog sveta združeno je sa britkim osećanjem čelične hladnoće. Zimska sumornost širi se preko ravnice i smrznutih jezera do zupčastih vrhova planina prema tmurnom nebu — razdaljina koja je još veća zbog ptice u letu, dovoljno krupne da se čini kao da je na domaku ruke. Posle ledene mirnoće ove slike, *Turoban dan* (sl.166) je još upadljiviji po svojoj mračnoj sumor-



162 HIERONIMUS BOŠ *Torbar*



163 JOAKIM PATINIR *Haron prelazi Stiks*

164 PITER BROJGEL *Lovci u snegu*



165 PITER BROJGEL *Zemlja Dembelija*



166 PITER BROJGEL *Turoban dan*

nosti i uzburkanoj vodi. Dan koji pri smiraju nagoveštava buru, šćućureno selo i isprepletane ogolele grančice naslikani su sa bezmalo neodoljivom ljubavlju prema prirodnim pojavama. U obe slike detalj je raznolik, ali potčinjen raspoloženju i široko planiranoj kompoziciji. Dok snežni prizori nisu bili sasvim novi (braća iz Limburga su naslikala jedan mnogo ranije u »Très Riches Heures«), do tada možda ništa slično *Turobnom danu* nije naslikano. Nema tu specifične dramatičnosti, nikakvog kontrasta svetlosti i tame; samo grupa seljaka kreše drveće na februarskoj ciči. Niko pre Brojgela nije tako osećajno reagovao na vreme. Sva surova sumornost severnjačke zime data je u *Turobnom danu*; u njoj se slikar potpuno miri s okolinom i tako postiže svoje remek-delo.

III
KASNA RENESANSA U ITALIJI

VELIKI SLIKARI Italije XVI veka uživali su u toku života ugled koji nikada nisu izgubili. Leonardo, Rafel, Mikelanđelo i Ticijan nisu bili samo veliki slikari: njihov društveni položaj bio je takođe visok i umetnici sa severa Evrope mogli su samo zavidljivo da gledaju preko Alpa na zemlju u kojoj su pape i kraljevi postupali sa genijima kao sa sebi ravnima.

Pre kraja prve decenije XVI veka, ovi veliki slikari nisu pružili dokaza samo o svom geniju, već i o svojim revolucionarnim prirodama. Vrhunska dostignuća stila visoke renesanse stvarno su bacila u zaborav ostvarenja prethodnog stoleća. Najstariji od stvaralaca ovog stila bio je Leonardo da Vinči (1452—1519), učenik Andrea del Verokija (c. 1435—1488), koji je imao jednu tipično firentinsku radionicu, u kojoj su izrađivane slike i nakit i pravljene statue. Kakve su slike izlazile iz Verokijeve radionice pokazuje slika *Tobija i anđeo* (sl. 167), u kojoj se vidi privlačna uglađena veština, elegantno osećanje za pokret i obraćanje pažnje na detalje pejzaža, vezova, broševa, itd. Iz ove radionice izišla je takođe i slika *Krštenje Hristovo* (sl. 168) na kojoj je anđela na levoj strani, po tradiciji, naslikao mladi Leonardo, a i nešto od mekog pejzaža u pozadini verovatno potiče od njega. Verokijev atelje je, bez sumnje, davao podstreka učenicima da temeljno izučavaju perspektivu, anatomiju, čak i botaniku. Leonardovo interesovanje za nauku i biologiju konačno je ugušilo njegovo interesovanje za slikarstvo. On će pretpostaviti naučna istraživanja ekspoziciji i počeće da smatra slikarstvo bednim metodom za saopštavanje svojih otkrića — što je ono svakako i bilo za nekog ko je izmislio letilicu i podmornicu, i skoro otkrio krvotok.

Ali ono nekoliko slika koje je Leonardo naslikao, ili bar započeo, donose novu draž i majstorstvo. Već je anđeo iz *Krštenja* harmonično realistička figura, obučena u draperije, široko zamišljene, mada pažljivo naslikane, nabor po nabor. Vazari kaže da je Verokio, kada je ugledao Leonardovog anđela (sl.169), od jeda prestao da slika, i mada je ovo tipična Vazarijeva priča, ona izražava jednu psihološku istinu. Umesto detaljisanih ali izolovanih



167 Atelje ANDREA DEL VEROKIJA
Tobija i anđeo



168 ANDREA DEL VEROKIO
Krštenje Hristovo



169 LEONARDO DA VINČI
i ANDREA DEL VEROKIO
Krštenje Hristovo (detalj)

studija figura, građevina, pejzaža, Leonardo uskoro stapa sve ovo u jednu organsku kompoziciju, čak i ako su njegove studije snažnije i podrobnije negoli ma koje ranije. Za njegove nove efekte bio je potreban i jedan finiji medijum i pod njegovom četkom uljana boja počinje da dobija atmosferske tonove, blede kao akvarel. Između tamnog, pomalo gotičkog drveća u *Blagovestima* (sl. 170), slici bar delimično njegovoj, nazire se magličast prizor mora sa strmim planinama koje se dižu u blistavo nebo.

Ambiciozan i nemiran, Leonardo nije mogao ostati dugo zadovoljan Firencom. Pre nego što je napustio grad, započeo je veliku oltarsku sliku *Poklonjenje mudraca* (sl. 171), koja je naručena 1481, ali nije nikada dovršena. Leonardovi omiljeni motivi zastupljeni su sa izvesnom misterijom koja je često svojstvena njegovim crtežima. Slika predstavlja jednu celinu; iz senke neke velike porušene palate, gde sada raste drveće, ali gde su još uvek neporušene dvostruke stepenice, dižu se zamišljene figure i rasni konji koji okružuju Bogorodicu koja ljupko sedi i čija je poza jedno od Leonardovih otkrića. Ona se ponavlja kod sv. Ane na slici *Bogorodica sa Hristom i sv. Anom* (sl. 173) više od dvadeset pet godina kasnije.

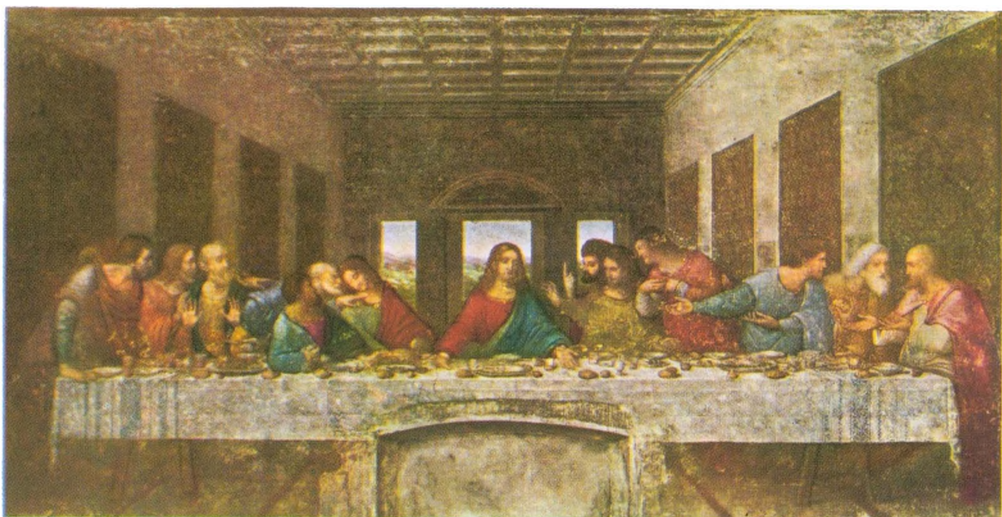
Leonardo je otišao u Milano, ostavljajući *Poklonjenje* nedovršeno, i stupio u službu kod vojvode Lodovika Sforce kome je ranije bio napisao pismo preporučujući mu se. Devet »tajni« rata su mu poznate, tvrdi on, ali veruje da može biti koristan i u mirnim vremenima. U slikarstvu može da postigne bar toliko koliko i drugi umetnici; ovo je dokazao naslikavši *Tajnu večeru* (sl. 172) u trpezariji crkve Santa Marija dela Gracija, u Milanu. Za drugu milansku crkvu naslikao je *Bogorodicu među stenama* (sl. 174), gde je popularna firentinska grupa Bogorodica i dete, sa mladim krstiteljem, smeštena u čudnu pećinu, među visokim praiskonskim stenama, između kojih teče reka.

Kjaroskuro daje licima iluziju stvarne puti, oči su sjajne pod teškim kapcima, a kosa se kovrdža kao naelektrisana, kao da je tek očešljana.



170 LEONARDO DA VINČI *Blagovesti*

171 LEONARDO DA VINČI *Poklonjenje mudraca*



172 LEONARDO DA VINČI *Tajna večera*



173 LEONARDO DA VINČI
Bogorodica sa Hristom i sv. Anom

Sva ova čuda četke davno su iščezla sa *Tajne večere* koju je Leonardo izabrao da slika uljem a ne fresko, i koja je počela da propada još za njegova života. Ali kompozicija, koja zauzima čitav deo jedne niske neukrašene odaje, još uvek se ističe svojom snagom: kao prozor u zidu, ona otvara pogled na isto tako neukrašenu odaju u kojoj se odigrava statička drama, a koja i sama ima prozore koji gledaju na slobodan prostor i pejzaž iza nje. Kompozicija je prenatrpana, ali puna ravnoteže; s jedne i druge strane apostoli su ustuknuli, ostavljajući Hrista u čemernoj usamljenosti, koju još podvlači dovratak iza njega, Hrista koji tek što je izgovorio »Jedan od vas će me izdati«.

Kad su Francuzi okupirali Milano, Leonardo je otišao u Firencu i ostatak života proveo u lutanjima i raznim osujećivanim poduhvatima. U Francuskoj se nastanio 1516. godine. Po njegovoj smrti, njegov učenik Melci nasledio je ne samo *Bogorodicu sa Hristom i sv. Anom* već i sveske skica u kojima se Leonardo bavio anatomijom, hidraulikom, geologijom, strukturom bilja i delovanjem voda. »Nije u moći prirode«, pisao je Melci, »da stvori još jednog takvog čoveka.«



174 **LEONARDO DA VINČI** *Bogorodica među stenama*

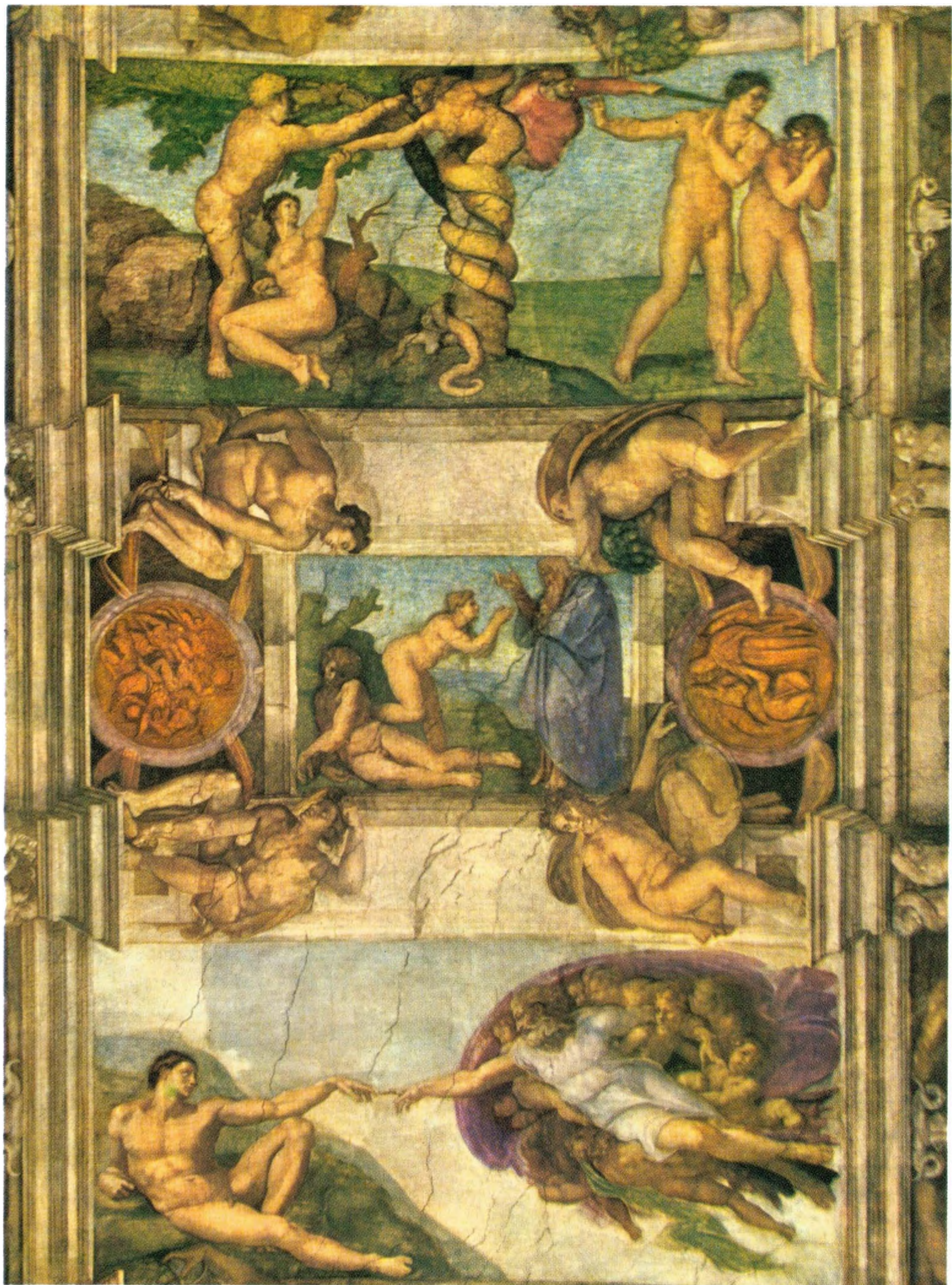


175 MIKELANĐELO BUONAROTI *Sveta porodica*

Ali priroda je bila plodnija nego što je Melci u svojoj žalosti mogao da shvati. Kada je 1503. godine Leonardo došao u Firencu, Republika koja je smenila Medičije naručila mu je veliku zidnu sliku za većnicu — *Bitka kod Angiarija.* Za istu odaju trebalo je da naslika *Bitku kod Kašina* jedan mlađi čovek, Mikelanđelo Buonaroti (1475—1564). Ova smela ideja da se dva rivala zatvore u jednu odaju na žalost nije ostvarena. Leonardo je nešto radio na toj slici; Mikelanđela je papa pozvao u Rim pre no što je i započeo rad. Ostalo je osrednjem Đorđu Vazariju, koji je neocenjiv kao pisac biografija italijanskih renesansnih umetnika, da zidove prekrije svojim freskama.

Kao i Leonardo, Mikelanđelo nije sebe smatrao prvenstveno slikarem. Univerzalan čovek, samo drugog kova, on je pre svega bio vajar, arhitekta takođe, i pesnik. Radio je u Girlandajovom ateljeu, ali epska humanost Mazačovih fresaka u Sta Maria del Carmine je značajnija za njegov slikarski razvoj. Veći deo svog dugog života proveo je u Rimu, u periodu kada je Italija politički propadala, a papstvo se učvršćivalo posle udarca koji mu je zadao Luter, ustanovljenjem jezuitskog reda i svete inkvizicije. Leonardo je bio odan samo svom geniju; Mikelanđelo je bio okupiran stanjem u svetu i Katoličkom crkvom.

Oko 1505. naslikao je jedino platno za koje smo sigurni da je njegovo, *Svetu porodicu* (sl. 175), za nekog Anjola Donija koga je portretisao Rafael (up. sl. 183). Blistavo sunce rastura Leonardov misteriozni sumrak, i sve je izrađeno kao savršeno uglačan mermer. Sveta porodica je čvrsto zbijena herojska grupa, uravnotežen trougao pokreta i mira, koji je mogao biti isklesan iz jednog kamenog bloka. Mada sedi na zemlji, Bogorodica nije Bogorodica skrušenosti, već klasična boginja-majka; i u ovoj, grčkoj atmosferi anđeli postaju nagi mladići koji se izležavaju i šale u stenovitom klancu u pozadini.



176 MIKELANĐELO BUONAROTI *Stvaranje Adama* (sa Sikstinske tavanice)



177 MIKELANĐELO BUONAROTI
Libijska Sibila (sa Sikstinske tavanice)



178 MIKELANĐELO BUONAROTI
Prorok Jeremija (sa Sikstinske tavanice)

Kao Mazačo i Đoto, Mikelanđelo uklanja sa slike sve ono što nije bitno, usredsređujući se samo na ljudsko telo. Odeća samo smeta da se ono sagleda u potpunosti; samo nago telo može da izrazi Mikelanđelove najuzvišenije koncepcije. Zadatak da freskama prekrije ogromnu tavanicu Sikstinske kapele u Vatikanu, zadatak koji nije želeo, pružio je u stvari Mikelanđelu priliku da pretvori kapelu u jedan hram po sopstvenim idealima — uprkos starozavetnih tema koje je slikao. Njegova mašta kretala se sa kolosalnom lakoćom u jednoj eri stvaranja; on je bio tu od početka i on je bio taj koji je dozvao u postojanje onog *Adama* (sl. 176) koji se pokreće pod prvim impulsima energije. Kod njegovih figura postoji neka pritajena energija čak i kada miruju: *Prorok Jeremija* (sl. 178), džin utonuo u potištenost, svakog časa može pokrenuti svoje snažne prekrštene noge i ustati u ovom panteonu dinamičnosti. Iznad niša u kojima sede proroci i sibile (sl. 177), nage atlete stoje bočno od centralne scene: te slike kao da zamenjuju statue podupirače. Raspoloženje je olimpijsko i veoma pouzdano. Tehnika, koncepcija, sve čini skoro neverovatnom činjenicu da je slikar bio Grinevaldov savremenik. Kada je 1509. nestrpljivi papa otvorio kapelu, tavanica još nije bila dovršena, ali je uspeh bio odmah vidljiv i pozdravljen. Kao starac, u sasvim drugom raspoloženju, Mikelanđelo se vraća Sikstinskoj kapeli da iznad oltara slika fresku *Strašni sud*, koja je otkrivena 1541. Tavanica sadrži događaje koji su doveli do rođenja Hrista kao Spasitelja. Sada se on pokazuje kao sudija, lep i strašan kao Apolon, kao rušilac (sl. 179), dok se Bogorodica nemoćno povlači, a svetitelji podstiču Hrista da svoje žrtve surva u pakao (sl. 181). Mrtvi se bude u ovoj viziji košmara (sl. 180), kosmički manje pustoj od one koja je lebdela pred očima Sinjorelija, ali skoro još više histeričnoj po svom užasu i pandemonijumu.

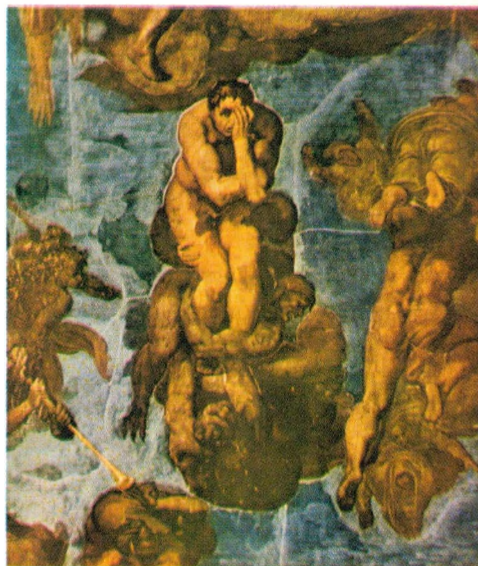
Pre nego što se mir razlio preko ove nemirne, očajne, protivreformacijske scene, Rim je bio svedok trijumfa sinteze genija u R a f a e l u (1483—1520), čija umetnost duguje Mikelanđelu i Leonardu. Rafaelov Rim je bio samopouzdan i kultivisan grad, nesvestan da



179 **MIKELANĐELO BUONAROTI**
Detalji Strašnog suda
Hristos



180 ***Vaskrsenje mrtvih***



181 ***Prokleti***

će ga uskoro posle slikareve smrti pustošiti strane trupe.

Rafael je rane godine proveo u radionici Pjetra Peruđina (c. 1445/50—1523) koji je verovatno i sam bio u Verokijevom ateljeu otprilike u vreme kad je i Leonardo radio u njemu. Peruđino je uglavnom slikao religiozne slike, divnih boja i meke difuzne svetlosti, koje imaju žicu poetične pobožnosti. U blagoj, prozračnoj atmosferi, Bogorodica se smireno moli nad svojim ozbiljnim detetom (sl. 182). Ništa osobito ne uznemirava umbrijsku blagost ovih kompozicija; ali Peruđino traži kroz njih harmoniju koju će intelektualnije postići njegov učenik.

Kada je Rafael 1504. završio *Bogorodičine zaruke* (sl. 184), on je apsorbovao i prevazišao ono čemu ga je mogao Peruđino naučiti. Prostor je divno raspoređen i sjajno obuhvata kompaktnu strukturu hrama, sličnije Pjeru dela Frančeski negoli Peruđinu. U vreme slikanja ove slike Rafael je napustio provincijsku Umbriju i stigao u Firencu, gde su Mikelanđelo i Leonardo već bili angažovani na izvođenju dekoracija za dvoranu Velikog



182 PJETRO PERUĐINO *Bogorodica i dete*



183 RAFAEL *Anjolo Doni*

184 RAFAEL
Bogorodičine zaruke





185 RAFAEL *Madona della Sedia*



186 RAFAEL *Lav X sa dva kardinala*

veća. Kopirao je Mazačove freske u Sta Maria del Carmine; *Anjolo Doni* (sl. 183), sa skoro flamanskim realizmom, ukazuje na to da se on ugledao i na Girlandaja.

Julije II, oholi pokrovitelj Mikelanđelov, pozvao je uskoro Rafaela iz Firence u Rim. Ostatak Rafaelovog kratkog života protekao je u radu i slavi, u organizovanju velikog ateljea i stvaranju fresaka na zidovima Vatikana, kao što je *Atinska škola* (sl. 187), kompozicija veličanstvenija i savršenija nego išta što se do tad videlo. Platon i Aristotel zasedaju u samom centru papstva; antička filozofija suočava se, na suprotnom zidu, sa savremenom teologijom, ne kao suprotnost već kao dva aspekta istine.

Filozofi su u *Atinskoj školi* mikelanđelovski po rastu, ali su vedrog raspoloženja; a vedrina dolazi delimično od intervala između grupa figura, delimično zbog prostranog svoda visoko iznad njih, koji ih uokviruje, ne sputavajući ih, i koji je isto tako veličanstveno zamišljen kao i oni.

Sikstinska tavanica i Rafaelove prve vatikanske freske naslikane su u tom kratkom periodu vidnog prosperiteta, pre reformacije i pustošenja Rima. Ratobornog i oholog Julija II nasledio je indolentni Lav X koji je voleo luksuz i koji kao da uživa u svom papstvu (sl. 186). Takav grupni portret nije dotada nikada naslikan. Vernost karakteru ličnosti još je značajnija kad je data u portretu toga naslednika sv. Petra, prikazanog u trenutku dokolice kako se puten, kratkovid, zabavlja lupom dok razgleda iluminarnu knjigu. Mašinerija vladavine predstavljena je kardinalima koji stoje bočno od njega, njegov sekretar s desne strane, a s leve njegov rođak Đulije, koji je već kandidat za papu i koji će postati Kliment VII.

U svojim Bogorodicama Rafael može da ide od prisne koncepcije porodične grupe kao što je *Madona della Sedia* (sl. 185), gde se tako mnogo blagih oblina stapa u ovalni oblik slike, do uspravne dostojanstvene vizije u *Sikstinskoj Madoni* (sl. 188), gde veličanstvenost i humanost čine jedinstven spoj. Zavese su razvučene; papa i sv. Varvara tonu u oblake, a jedna skoro nesigurna Bogorodica se pojavljuje, privlačeći k sebi dete koje gleda širom otvorenih očiju, još nedovoljno sigurno da li da podigne



187 **RAFAEL** *Atinska škola*



188 **RAFAEL** *Sikstinska Madona*



189 FRA BARTOLOMEO *Pietà*

ruku i blagosilja. Nema misterije, nema radnje; u sjaju koji se širi iza Bogorodice svi su oblici uprošćeni, kao papina tijara i nekoliko nabora na njegovom ogrtaču. Sjajna uravnoteženost izgubila se u Rafaelovom kasnijem delu, a pomahnitala, uskovitlana Mikelanđelova energija razvejala je ispred sebe mnoge slikare. U Firenci, Leonardova i Mikelanđelova originalnost dovela je mlade umetnike u nezgodan položaj. Jezik znatno razrađenog naturalizma prihvatila je prva generacija slikara, kao Fra Bartolomeo (1475—1517) koji uprošćava detalj da bi istakao velike forme, uzdržane i otmene (sl. 189) kada su uspele, ali sklone da pređu u praznu retoriku. Pritisak uticaja bio je opasno velik. Uspešno ga se oslobodio ekscentrični Pjero di Kozimo (c. 1462—1521?), čija je *Mitološka tema* (sl. 190) remek-delo lične interpretacije. Pjero je kao i Leonardo imao sažaljenja prema neobuzdanim bićima. Imao je afiniteta prema onima koji su neprilagođeni ili odbačeni. Njegova nimfa (ili neko drugi) na umoru, koju oplakuju bespomoćni satir i pas na pustoj morskoj obali, predstavlja simbol usamljenosti. Bez sumnje, i ona bi kao što je i sam slikar, bila smešna u očima onog čoveka visoke renesanse, Vazarija, koji je bio tip umetnika kome je bolje išlo od ruke pričanje nego slikanje.

Jedan od Pjerovih malobrojnih učenika bio je i Andrea del Sarto (1486—1531), sjajan crtač čiji stil *grande manière* skriva nervoznu napetost. *Madona Harpija* (sl. 191) je monumentalna kompozicija, koja na prvi pogled izgleda statična, ali koja je sazdana iz skoro preterano nestabilnih trenutaka ravnoteže. Samu Bogorodicu, na malom pijedestalu s harpijama, bukvalno podupiru puti, ali ona ipak uspeva da jednom rukom drži dete koje se divlje bacaka; na desnoj strani sv. Jovan se muči s nekom knjigom koju čak i njegova



190 PJERO DI KOZIMO *Mitološka tema*

191 ANDREA DEL SARTO *Madona Harpija*



192 ANDREA DEL SARTO *Sveti Jovan Krstitelj*



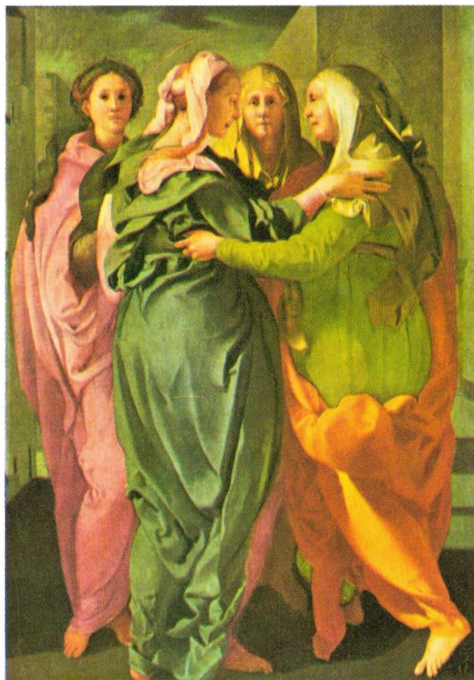
193 ANDREA DEL SARTO *Skulptor*

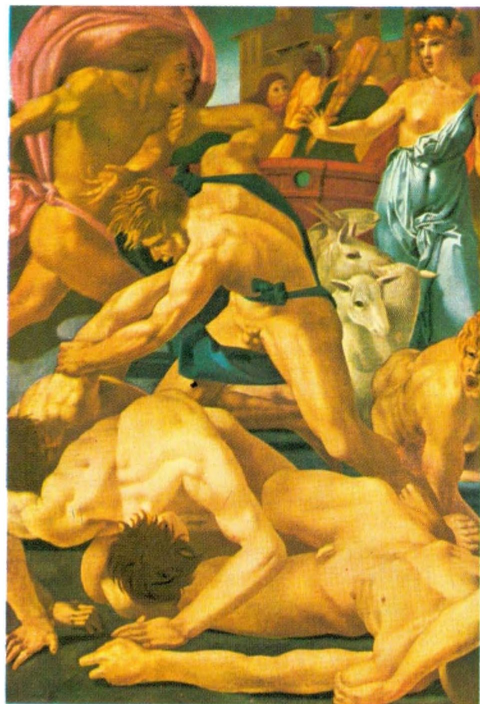
lepo oblikovana ruka dugih prstiju jedva uspeva da drži. Sve figure sa okreću prema posmatraču, dete mami pogledom. Nečeg izazivačkog ima u *Sv. Jovanu Krstitelju* (sl. 192), koji bi se, da nema upadljivih Krstiteljevih atributa, mogao pobrkati sa Davidom.

Melanholična dubina u pogledu tzv. *Skulptora* (sl. 193) ima nešto od osećajnosti Pjera di Kozima, mada je srebrnosiva harmonija slike skoro venecijanska. Nevolje koje su zadesile Firencu u XVI veku mogle su doprineti melanholiji; a Republika, odavno osuđena na propast, oscilirajući pod raznim vladarima iz porodice Medići, postala je na kraju jedna despotska država, pod vojvodom Kozimom I. Na religioznim slikama ličnosti sve više teže da privuku pažnju posmatrača, podižući svoj zamagljen pogled, upitan, pa ipak skriven. Na romantičnim portretima, mladići odeveni u crno, poziraju kao Hamleti. Klasična ravnoteža, koja je već nestajala u Del Sartovom delu, potpuno je iščezla u delima nekih Firentinaca koji su delimično učili kod njega. Umesto njegovih boja, nalik na dim, po slici će se prosuti treperavo sjajne boje, a kompozicija će zanemariti prostornu konstrukciju, usled emocionalnih potreba. Naga tela u akciji ispunjavaju čitavu površinu u Rosovoj (1495—1540) slici *Mojsije i Jetrove kćeri* (sl. 194) neodoljivim i neočekivanim efektom. Majstor ovog novog, napadnog manira, bio je Jakopo Pontormo (1494—1556), čija smela, dramatična remek-dela mešaju gorčinu i fantaziju. Slika *Susret Marije i Jelisavete* (sl. 195) je toliko nova kao da motiv nije nikad ranije bio obrađivan. Figure se opet nadimaju, zauzimajući skoro celu površinu, ostavljajući samo krajičak natuštenog neba i jedne prazne ulice. Jajoliki oblici te dve trudne svete žene dodiruju se onde gde su najšire, a zatim se odvajaju — a slika postaje naelektrisana od ovog kratkog kontakta. Draperije fluorescentnih boja poigravaju kao ektoplazma oko figura i pojačavaju dramsku napetost scene. U *Skidanju s krsta* (sl. 196) žalost narasta do ludila, a odeća je obojena metalno crveno i flamingo ružičasto, kao da je osvetljena nekom čudovišnom severnom polarnom svetlošću.

Jakopo Pontormo zadržava krajnje lični

195 JAKOPO PONTORMO *Susret Marije i Jelisavete*





194 ROSO *Mojsije i Jetrove kćeri*



196 JAKOPO PONTORMO
Skidanje s krsta (detalj)



197 JAKOPO PONTORMO *Gospođa u crvenom*



198 ANĐELO BRONCINO
Portret mladića

stil u svojim ukočenim, ponosnim i privlačnim portretima, kao što je *Gospođa u crvenom* (sl. 197) koja odiše nekim živahnim autoritetom. Ličnost modela je naglašena čak i kad je cela slika prožeta Pontormovim manirom. Čovek oseća da je to slika koja govori — veoma različita od hladnih i nemih osoba koje će slikati Pontormov učenik i usvojenik Anđelo Broncino (1503—1572), koga je Pontormo sa velikom nežnošću uneo u sliku *Josif u Egiptu* (sl. 199), u licu deteta šćućurenog na stepenicama. S Broncinom je stvoren firentinski dvorski portretni stil. On će u emajliranoj slici ovekovečiti Kozima I, njegovu ženu i pratnju. Uzajamna sličnost prevazilazi nasleđe i iste životne uslove: svi ovi ljudi nose glatke, reptilske maske, koje ponekad spadnu da bi otkrile pravu ličnost, a ponekad se nose s drskom ohološću (sl. 198). Savršena površina Broncinovih slika deo je njihove ledene fascinacije, a njoj doprinose i njihovi raskošni ali sigurno kontrolisani koloristički efekti: nijedan drugi slikar nije tako čudesno koristio crnu boju, iznenada prekinutu jednom sjajnoplavom knjigom ili nekom statuom malinastoružičaste boje. Njegov crtež je isto tako sigurno kontrolisan i sposoban da sa engrovskom sposobnošću, ne gubeći glavnu šaru svoje slike, predstavi zamršene šare na haljini Eleonore od Toleda (sl. 200). Kozimova žena, hladna i ukočena pogleda kao i dete uz nju, trijumfuje čak i nad divnom haljinom u kojoj je nekoliko godina docnije sahranjena. Kvintesencija Broncinovog dvorskog stila nije portret, već slika *Venera, Kupidon, Ludost i Vreme* (sl. 203), gde komplikovana, ali ne osobito duboka alegorija daje povoda da se izdužena tela, bela kao biser, postave ispred plavih svilenih zavesa. Slika odiše skoro indijskom uglađenošću i dekadencijom, ogrezla u luksuz koji želi da izloži, i sa nekim nedokučivim izgledom skarednosti koju izvrsna tehnička veština samo pojačava. Sasvim kao što treba, dospela je u ruke Fransoa I, nagizdanog ljubitelja nakita i žena, koji je podsticao preporođaj umetnosti u Francuskoj.

Mnogo senzualnija elegancija, bez ikakvih pretenzija na intelektualnost, pojavila se sasvim iznenadno u delu Antonija da Koreda (1489?—1534), koji se rodio u

199 JAKOPO PONTORMO *Josif u Egiptu*



200 ANĐELO BRONCINO
Eleonora od Toleda sa svojim sinom

malom gradu Koredu, ali je uglavnom radio u Parmi. Osamnaesti vek je voleo njegove slike. Nekakva rokoko ljupkost daje života njegovim nagim telima koja slika s toplom ljubavi za puteno i koja ih čini večnim. Posle Broncinovih nagih tela, Koređova slika *Merkur podučava Kupidona* (sl. 201) po svojoj atmosferi izgleda moderna, bar kao da je iz XVIII veka — mada je slikana mnogo pre Broncina; njegova Venera, s pravom svesna svojih draži, izgleda kao da je sazdana od reminiscencija na Leonarda i naslućivanja Bušea.

Na Koređovim slikama nema problema. Sve se gubi u magličastim velovima boje — ali ne u misteriji. Skoro kao da nema umetnosti u *Noći* (sl. 202), tako je neusiljeno izvedena predstava svetlosti koja zrači od Hrista i osvetljava lice njegove majke koja ga posmatra, i tako je instinktivna grupa svetlih anđela koji lebde iznad njih. *Oltar sv. Đorđa* (sl. 204) je savršeno očuvana slika kojom dominira boja breskvinog cveta. Posmatrač je uvučen u ovu divnu *conversazione*, koja se ne da analizirati,



201 ANTONIO ALEGRI DA KOREĐO
Merkur podučava Kupidona



202 ANTONIO ALEGRI DA KOREĐO *Noć*



203 ANĐELO BRONCINO *Venera, Kupidon, Ludost i Vreme*

i u kojoj se puti igraju oklopom sv. Đorđa. Boja deluje kao porculan, ili pre pastel, kao da je pala po površini, prozračna, topla i skoro da pulsira. Koređo nije mogao a da svaki detalj ne načini luminozno dekorativnim i njegovih nekoliko očuvanih fresaka, kao što je *Tavanica sv. Jovana jevanđeliste* u Parmi (sl. 206), pretvaraju prostor u meko, oblačasto udubljenje, nebo ljupkih oblika. I u ovome on nagoveštava vazdušasto svetle tavanice dekorativnih umetnika XVIII veka.



204 ANTONIO ALEGRI DA KOREĐO
Oltar sv. Đorđa

Slikar iz Parme, F r a n č e s k o M a c o l a zvani P a r m i đ a n i n o (1503—1540), uprkos jakom Koređovom uticaju, bio je tvorac jedne umetnosti koja se odlikuje napetom imaginacijom i elegantnom fantastičnošću i koja je postala veoma poznata preko njegovih radirunga i gravira. Kao Koređo, on posećuje Rim; kao Pontormo, on poznaje gravire i drvoreze Direra. Njegove lične harmonije veoma se razlikuju od Rafaelovih, ali njegove slike su pune suptilnih intervala, suzdržanih pokreta i povremenih halucinatorskih efekata, kao mršavi prorok i red nadrealističkih stubova koji se nalaze u pozadini slike *Bogorodica dugog vrata* (sl. 207), koji su mnogo značajniji od Madoninog dugog vrata. Suočen s problemom *sacra conversazione*, Parmiđanino je usavršio realnost, dok mu ličnosti nisu postale kao one u *Bogorodici sa sv. Zaharijem* (sl. 205), sa lelujavim draperijama i dugim glatkim rukama; sve je na njima pretvoreno u duguljastu gracioznost, van uobičajenih proporcija. Starac na desnoj strani preobraćen je u nekog morskog boga, sa bradom kao morska pena, s čupercima i uvojcima na glavi. U isto vreme Parmiđanino je umeo da slika direktne portrete, voleći često da slika anfas (sl. 208), apsolutno jednostavno, ali veoma efektno.



205 PARMIĐANINO *Bogorodica sa sv. Zaharijem*

Izveštačena gracioznost Parmiđanina, Pontorma, Broncina, postala je stil koji su manji slikari imitirali. On je prirodno bio prilagođen za potrebe dvorske dekorativnosti, i pod kraljem Fransoom I dela italijanskih i francuskih umetnika i njegovoj palati u Fontenblou stvorila su jedan određeni Fontenblo-stil nagih tela, bez senki, linearnih, visokih i vitkih, kao što je *Dijana u lovu* (sl. 212) nekog nepoznatog slikara. I portreti deluju kao



206 ANTONIO ALEGRI
DA KOREĐO
Tavanica
sv. Jovana jevanđeliste



207 PARMIĐANINO *Bogorodica dugog vrata*



208 PARMIĐANINO *Antea*



209 NIKOLA HILIJAR *Mladić*



210 HANS EVORT *Sir John Luttrell*

obojeni crtež; nakitom okićena ali bleda *Elizabeta Austrijska* (sl. 213), možda Fransoa Kluea (1572), liči na Broncina u akvarelu. Kod Nikola del Abata (c. 1512—71), Modenjanina koji je poslednjih dvadeset godina proveo u Francuskoj, pejzaž postaje manirističkí, sasvim pogodno za naga tela koja tu poziraju (sl. 211). Lišće se peni srebrnasto-zeleno u talasastom prostranstvu pejzaža, izvijajući se i krivudajući do kristalno bledih planina iz čiste fantazije; a pejzaž je tako šik, kao da ga je »namalao« neki dekorater enterijera.

I u Engleskoj, uprkos Holbajnovog slikarstva, tendencija je išla ka zamršenijem aluzivnom tipu slika, internacionalnom manirizmu, kao što je, na primer, *Sir John Luttrell* (sl. 210), iz 1550, Hansa Evorta, slikara iz Anversa koji je radio u Londonu (c. 1547—1574). Kraljica Elizabeta i Nikola Hilijar (c. 1547—1619) složili su se da je portrete najbolje raditi »ravnim linijama bez senki«; Hilijarov *Mladić* (sl. 209), koji razmišlja među divljim ružama, je privlačna poslednja reminiscencija italijanskog manirističkog portretisanja. Ali u Italiji jedan grad, Venecija, ostao je po strani od ovog stila. Đorđone i Ticijan nisu prekinuli tradiciju venecijanskog slikarstva već su se razvili iz Đovanija Belinija, koji je dugo živeo — nadživeo je Đorđonea — i stalno se razvijao. Đorđone (c. 1476/8-1510) je verovatno učio u Belinijevom ateljeu te vrlo rana *Madona del Castelfranco* (sl. 215), naslikana za njegov rodni Kastelfranko, prikazuje zamišljenu Bogorodicu u stilu Belinija kako sedi na prestolu, visoko iznad tradicionalnih svetaca. Ona je tako visoko iznad njih, da malo liči na *conversazione;* ona se upija u fini pejzaž iza nje, i svaka od triju izolovanih figura utonula je u svoj sopstveni san. Nema ničeg iznenađujućeg ni u kompoziciji ni u boji, već blagog sutona i senzualnih blistavih efekata, kao što su oni od naborane bele draperije koja ritmički odvaja Bogorodičinu tamnozelenu haljinu od njenog toplocrvenog ogrtača. Možda je raspoloženje svetovnije nego što bi bilo kod Belinija, romantičnije pasivno i skoro mlitavo: kao da sv. Liberal jedva još može da podupire visoko koplje svoje zastave. U tzv. *Oluji* (sl. 214) tema je atmosferski

211 NIKOLO
DEL ABATE
Otmica Prozerpine







212 FONTENEBLOVSKA ŠKOLA *Dijana u lovu*

213 FRANSOA KLUE *Elizabeta Austrijska*

pejzaž. Ljudske prilike kao da se sasvim slučajno tu nalaze; oko ih izbegava dok prati reku u dubinu kompozicije da bi se srelo sa natuštenim nebom. Prirodne sile se bore, a žena koja doji dete i lepotan koji je posmatra potpuno su izdvojeni iz svega što se događa. Takva slika je poema bez očiglednog predmeta i Venecijanci su ovakve slike uskoro počeli nazivati »poezijom«. Na slici *Koncert u polju* (sl. 218) nekoliko osoba provodi dan u prirodi. Samo je on bio u stanju da prenese njenu pospanu popodnevnu atmosferu, kada je sviraču na lauti pretoplo, pa jedva udara po žicama, i kada stakleni bokal kojim žena zahvata vodu iz cisterne izaziva osećaj skoro neprijatne svežine. Ponekad se misli da ovo nije Đordoneova slika, ali je ona bar tipično venecijanska, po svom sjajnom tkivu puti i svile, smislu za uživanje u divnim telima, lepoj odeći i dubokom miru predela, sa drvećem otežalim od letnjeg zelenila. Ništa tako čulno i neintelektualno nije stvoreno u Firenci; na severu Evrope nago telo je ostalo još uvek nezgrapno i bez ljupkosti, a klima je bila suviše hladna. Đordoneova *Usnula Venera* (sl. 219) odmara se u prirodi, i nikakvi klasični rekviziti ne odvlače pažnju od ove zaspale žene, čija je sama opuštenost tela pohvala harmoniji u prirodi. Pejzaž takođe spava, mada ga je posle Đordoneove smrti verovatno završio Ticijan.



214 ĐORĐONE *Oluja*

Nije teško razlikovati Đordoneovu mirnu poeziju od snažnog, bujnog temperamenta T i c i j a n a (c. 1490 –1576), koji je ostao potencijalno najveći slikar u Veneciji posle prerane smrti Đordonea. Ali čini se da su prvih godina XVI veka ova dva slikara blisko saradivala i zajednički stvorila onaj specifično venecijanski štimung koji se savršeno vidi u *Koncertu u polju*. Ticijanov stil je neprekidno evoluirao, postajući smeliji i slobodniji tokom njegovog dugog života. Kao što će Pikaso prerasti svoj »ružičasti« period, tako će Ticijan odbaciti dorđoneovski stil; obojici slikara je, bez sumnje, bila potrebna hrabrost da prekinu sa manirom koji se pokazao tako popularan.

Ticijanova evolucija uzvisila ga je toliko da ga smatraju do sada najvećim slikarom, a dobro zdravlje mu je donelo nekih sedamdeset



215 **ĐORĐONE** *Madona del Castelfranco*



216 TICIJAN *Noli me tangere*



217 TICIJAN *Portret muškarca*

godina aktivnosti. On nije imao Leonardovih interesovanja za nauku, ili Mikelanđelovih za religiju i poeziju: bio je prosto slikar, a ne arhitekta ili vajar: Ticijanova rana slika *Noli me tangere* (sl. 216) već ima jakog ritma u plahovitoj Magdaleni i Hristu koji uzmiče; njihova drama se odigrava nepovezano sa pejzažom koji je, na desnoj strani, prosto kopija onoga u *Usnuloj Veneri*. Nedavno čišćenje otkrilo je glomazni oblik Magdalenine suknje i naglasilo majstorsko rukovanje uljanom bojom, kao što se vidi u naborima Hristove bele draperije, fino naslikane tankim povlačenjem četke, osenčene plavkastim tonom razvodnjenog mleka. Fluidna virtuoznost ovog medijuma postala je uživanje za umetnika i nije bilo granica koje boja, pod Ticijanovom četkom, ne može dočarati.

Sačuvano je nekoliko njegovih crteža. Crtao je na samom platnu, modifikujući, menjajući, izostavljajući dok je slikao. Već u ranom *Portretu muškarca* (sl. 217) boja stvara čuda od okruglog svilenog rukava, treperave, purpurnoplave, nabrane i prosečene materije, koja je življa negoli sam čovek. Prilično bled utisak koji on ostavlja možda je jedna od indikacija da je ovaj portret ranijeg datuma, jer je Evropa u Ticijanu otkrila najvećeg slikara portreta. Sva gizdavost Ticijanovog prijatelja Pietra Aretina data je u njegovom portretu, sa sjajnim detaljima na ogrtaču i skoro svirepom opservacijom čoveka za koga se govorilo da ima po neku lošu reč za svakoga osim za Boga — i to jedino zato što se nisu lično poznavali. Ovaj portret (sl. 222) je verovatno iz 1545, kada se činilo da je Ticijan potpuno ovladao uljanom bojom, ali on će uskoro razviti još veću impresionističku tehniku.

U dvorskom portretu Ticijan je zadržao svoje snažno osećanje za ličnost, ne laskajući, na primer, Filipu II Španskom (sl. 220) koga je naslikao u Augzburgu 1550, kada je kralj trebalo da nasledi svog prerano ostarelog oca Karla V, jednog od Ticijanovih pokrovitelja. Filip je i u ovome nasledio svog oca. Na portretu nije prikrivena Filipova bolesna arogancija koja je ostavila tako loš utisak na njegove buduće podanike; izvrsno ukrašen oklop obavija njegovu slabašnu figuru, a

218 ĐORĐONE *Koncert u polju*

219 ĐORĐONE *Usnula Venera*

bele svilene pantalone i čarape koje ističu crveni zastirač, naslikane su sa pravim uživanjem u materiji. Ticijan reaguje na sve što vidi, preobraća sve u boju. Postepeno je apsorbovao detalj u opšti tonalni efekat, ali njegovo reagovanje ostaje snažno kao i ranije. Njegove paganske slike su stvarno paganske, sa nečim od latinskog značenja reči — poseljačene. Belinijeva *Gozba bogova* (up. sl. 97) još uvek je mirna scena, čak i pošto je Ticijan izvršio neke promene. Ali Ticijanove *Bahanalije* (sl. 221), naslikane ne tako dugo posle smrti Belinija, preterano su bučne — bančenje osoba koje igrajući piju i pijane igraju. Predmet slike su Andrijanjani, stanovnici ostrva Androsa, na kom je jedna velika reka vina izbila iz zemlje, te je priča pogodan simbol Ticijanovog sopstvenog previranja. I pored sve svoje raskalašnosti, slika obiluje čudesno naslikanim pasažima, a zgužvana košulja čoveka koji igra na desnoj strani slike izrađena je nežno kao da ju je slikao Vato. Naga žena koja spava u prvom planu znatno je razuzdanija od Đorđoneove čedne *Venere* (up. sl. 219). Ticijanova naga tela bila su mnogo cenjena; njima se bez sumnje naslađivao Filip II koji je svakako dobio najbolje što je Ticijan ikada naslikao. Slika *Venera i Adonis* nastala je po kraljevoj narudžbini i postoji u mnogim verzijama — mada samo na jednoj Adonis nosi upadljivo smešan šešir (sl. 223). Boginja je skoro nespretno zgrabila svog smrtnog ljubavnika, koji se opire, i tako nesvesno srlja u smrt. Ovo je nova, muževna vrsta »poezije«, u kojoj osećanje hitnosti pojačavaju lepi psi koji dahću. Za Filipa II Ticijan je 1554. naslikao *Danaju* (sl. 225), takođe ponavljanje jedne kompozicije koju je zamislio desetak godina ranije. Danaja je mikelanđelovska naga žena, ali, okupana svetlošću i senkom, ona se spušta na postelju, otvoreno pozivajući ljubavnika u vidu zlatne kiše. Starica pokušava da uhvati zlato koje pada, ali se Danaja topi i gubi usred posteljnog rublja. Boja prestaje da bude boja i takođe se gubi u atmosferi. Gledano izbliza, platno kao da ne sadrži ništa drugo sem na brzinu nabacanih crtica i grebotina. Samo kad se čovek odmakne, igra svetlosti i senke dolazi do izražaja i



220 TICIJAN *Filip II Španski*

221 TICIJAN *Bahanalije*

222 TICIJAN *Pietro Aretino*





223 TICIJANOV ATELJE *Venera i Adonis*



224 TICIJAN *Ruganje Hristu*

usredsređuje se na ovo senzualno telo koje se zahvalno pomera ispod sunčevog zraka koji probija oblak i pada na lice koje gleda naviše.

Ticijanove religiozne slike pokazuju isti napredak prema tonskim dramama sve dubljeg intenzititeta. U *Polaganju u grob* (sl. 226), naslikanom na početku dvadesetih godina XVI veka, svetlost je kao pred grmljavinu, blista na ponekim delovima odeće, obilazi cele površine obavijene tamnom senkom. Romantična gorčina *Polaganja* postaje surova stvarnost na slici *Ruganje Hristu* (sl. 224) koja je izrađena nekih dvadeset godina kasnije. I posle drugih dvadeset godina on se ponovo vratio ovoj temi, naslikavši je s neverovatnom slobodom. Nekim njegovim savremenicima ova sloboda se činila kao znak opadanja moći, ali, u stvari, Ticijan je uvek radio na tome da što ličnije rukuje bojom i sada je mogao odbaciti čak i četke i služiti se samo rukama. Jedan učenik, koji je posmatrao starog majstora kako radi, zabeležio je da je ovaj dovršavao slike »više prstima nego četkom«. Klasična tema kao što je *Tarkvinije i Lukrecija* (sl. 227), naslikana u njegovim poslednjim godinama, ne prikazuje neku osobitu sredinu, ni kostime. To postaje žestoka borba između ma kog čoveka i žene i ta žestina se ogleda u potezima same boje. Gledalac je doveden u blizak kontakt sa scenom; ona blesne pred njim kao trenutna impresija i na slici nema ničega što ne može biti apsorbovano u jednom trenutku. Treba se samo osvrnuti na ranu *Noli me tangere* (up. sl. 216) koja je i sama drama čoveka i žene, pa da se vidi Ticijanov ogroman razvoj. On je radio skoro u svim žanrovima; savladao je i skoro iscrpao mogućnosti uljane boje. Portreti, religiozne i mitološke teme, jedva da mogu biti ponovo obrađivane bez nekog traga njegovog ogromnog uticaja.

Ali njegovi stvarni naslednici nisu bili Italijani, niti slikari XVI veka. On je bio inspiracija i ideal velikim slikarima sledećeg stoleća: Velaskezu, Rembrantu i Rubensu.

U severnoj Italiji, Ticijanov i Đorđoneov uticaj bio je, naravno, vrlo velik. Bilo je krajeva, međutim, koji se nisu toliko opirali, koliko je lokalni stil slikanja već bio utvrđen.

225 TICIJAN *Danaja*



226 TICIJAN *Polaganje u grob*



227 TICIJAN *Tarkvinije i Lukrecija*



228 ĐANBATISTA MORETO
Sv. Justina sa donatorom

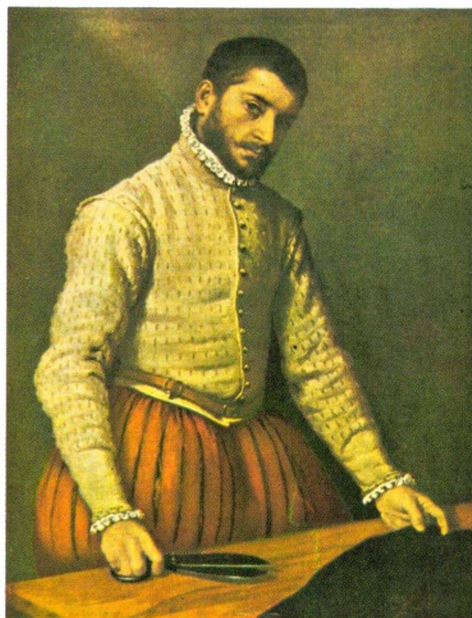
U Breši je stvoren tip realističkog portreta običnih ljudi s naglaskom na neupadljivim bojama. Đanbatista Moreto (c. 1498—1554) bio je verovatno tvorac italijanskog portreta u prirodnoj veličini, koji se nije upotrebljavao za visoke ličnosti već za niže plemstvo, pravnike itd. Njegova *Sv. Justina sa donatorom* (sl. 228) ima nečeg mirnog i svakidašnjeg, uprkos svetiteljkinom jednorogu, te jedva liči na religioznu sliku. Mnogo oštriji portretista bio je njegov učenik, Đovani Batista Moroni (c. 1525—1578), čiji je *Krojač* (sl. 230) rani žanr-portret jednog zanatlije koji ne pozira već je prosto zauzet svojim poslom. Odsustvo gizdavosti u ovim lombardijskim slikama podseća na to da Italija XVI veka nije bila nastanjena samo ličnostima iz Vebsterovih komada.

Mnogo direktnije inspirisan Ticijanom bio je drugi Brešanin, Đovani Đirolamo Savoldo (c. 1480—1548). I on je imao urođeno poštovanje za činjenice i tkanine kao i za neobične ali realističke svetlosne efekte. Gusto obojene draperije u *Preobraženju* (sl. 229) imaju težine, po čemu prethode Karavađu i vrlo su slične naborima na slikama mladog Velaskeza (up. sl. 323). Mnogo ekscentričniji bio je jedan mnogo veći slikar, Lorenco Loto (c. 1480—1556), Venecijanac koji je veći deo života proveo van Venecije

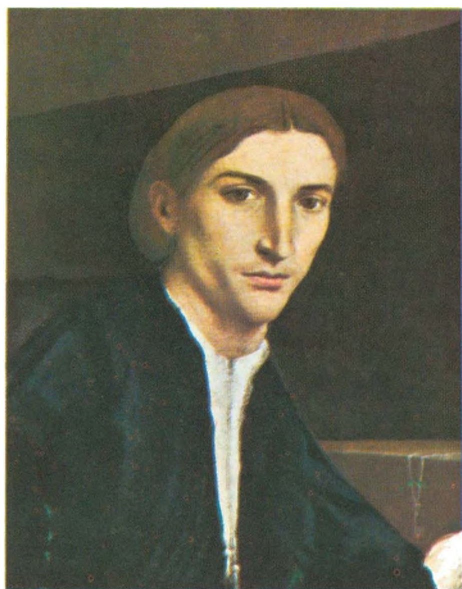
Čudan, uznemiren intenzitet njegovog dela protivreči svakom shvatanju o »uravnoteženoj« prirodi venecijanske umetnosti. Njegova boja poseduje bolno upečatljivu individualnost i u njegovim prodornim portretima (sl. 231) ima napregnutog osećanja za ličnost. *Laura da Pola* (sl. 234) je u isti mah i razmetljiva i kompleksna i daje priličnu sliku komplikovane renesansne ličnosti. Mala slika *Suzana i starci* (sl. 232), iz 1517, ima figure koje bi mogle voditi poreklo od gravira sa severa i pejzaž koji veoma liči na flamanski. Starci gestikuliraju sa izveštačenom strašću i dva čoveka skoro upadaju kroz vrata u ograđen bazen. Loto je pun osobenosti. Čak je i njegova *Bogorodica sa Hristom i svetiteljima* (sl. 233) neobično nelagodan svetiteljski razgovor, sa tužnom Bogorodicom i nekako iskrivljenim anđelom koji kao da se već zamorio od držanja krune od cveća iznad njene glave. U izvesnom



229 ĐOVANI ĐIROLAMO SAVOLDO *Preobraženje*



230 ĐOVANI BATISTA MORONI *Krojač*



231 LORENCO LOTO *Portret muškarca* (detalj)



232 LORENCO LOTO *Suzana i starci*

pogledu, Loto je, kao Kriveli kasnijih dana, smeliji bez sumnje, ali pun nekog nastranog »ekspresionizma« koji se možda pojačao zbog izolovanosti od ma kog umetničkog centra.

Nije bilo lako pokazati individualnost u senci giganta visoke renesanse; mnogi slikari oscilirali su između dve sile, Mikelanđela i Ticijana, koji su, kako je vek odmicao, postajali eksponenti dva različita stila: crteža i boje. Ova dva čoveka srela su se samo jedanput u toku svojih dugih života, u Rimu 1545, kad se Mikelanđelo divio nekim Ticijanovim slikama, a Ticijan započeo svoju mikelanđelovsku *Danaju*.

S e b a s t i j a n o d e l P j o m b o (c. 1485—1547) bio je Venecijanac koji je počeo da slika pod jakim uticajem Đorđonea, ali se preselio u Rim i potpao pod Mikelanđelov uticaj. Prema Vazariju, njegova *Pietà* (sl. 236) je u stvari zasnovana na jednoj Mikelanđelovoj skici; Madona ima širinu oblika i izgled statue, slično Mikelanđelu, dok je mesečinom obasjan pejzaž, sa grupom tamnog drveća koje se ocrtava prema noćnom nebu, čista venecijanska poezija. Tamni sjaj kolorisanja ostaje tipičan za Sebastijana; i veličanstvenost u slikanju portreta (sl. 235) koju je Vazari s pravom naglasio.

Oni umetnici koji su ostali u Veneciji bili su neminovno bačeni u zasenak — ili su bar takvi u očima potomstva. Raspoloženje kasnog letnjeg popodneva čini se da prožima delo J a k o p a P a l m e S t a r i j e g (c. 1480—1528), čije blage senke ne govore ništa novo, ali ono što kazuju rečeno je sa velikim osećanjem za svetlu put i raskošnu odeću. Njegov *Susret Jakova i Rahile* (sl. 237) je potpuno nereligiozna slika; to je prizor u venecijanskom predelu, kao da je uvećana pozadina Đorđoneovog *Koncerta u polju* (up. sl. 218), gde se rustički par Jakov i Rahila grle dirljivo i prostosrdačno. Ne postoji težnja ka intelektualnim problemima; Palma stavlja svoje svete osobe u prijatan predeo u koji se oni skladno uklapaju, obrazujući ljupku grupu.

Smeliji put od puta Sebastijana del Pjomba za razrešenje dileme Mikelanđelo protiv Ticijana proklamovao je u Veneciji J a k o p o

233 **LORENCO LOTO** ***Bogorodica sa Hristom i svetiteljima***

234 **LORENCO LOTO** ***Laura da Pola***



T i n t o r e t o (1518—1594), koji je otvoreno izrazio svoju nameru da sintetizuje Ticijanovo kolorisanje i Mikelanđelov crtež. Slike koje su tako nastale trijumf su manirizma — ali venecijanske vrste. One su isto tako i trijumf jednog shvatanja slikarstva, gde se trenutni proces imaginacije pretpostavlja procesu intelekta, te takve slike nose sve znake brzog izvođenja. Sva Tintoretova dela približavaju se skicama — ma kako da je format ogroman. Dinamizam koji je Tintoreto uveo verovatno da je uticao na starog Ticijana, ali se nije potpuno vratio u venecijansko slikarstvo sve do Tijepola, dva veka kasnije. Tintoretovi portreti su uzdržani i prisni: u portretu *Sansovina* (sl. 238) boja je lako upotrebljena i samo tkivo platna igra ulogu u nagoveštavanju suve, zategnute kože. U svojim klasičnim slikama Tintoreto modulira svoj dinamizam gracioznim tokom ritmike crteža, veoma se približujući Ticijanu u *Postanku Mlečnog Puta* (sl. 240), mada Jupiter dramatično pada sa malim Herkulom. Slika *Bah i Arijadna* (sl. 241) je savršena »poezija«: bog se diže iz mora s đorđoneovskom gracioznošću da kruniše svoju nevestu.



235 SEBASTIJANO DEL PJOMBO
Portret jednog kardinala

Ali Tintoretovi revolucionarni efekti jedva da se opažaju na ovim slikama. Njegova smelost sastojala se u novoj vrsti slikanja, osobenoj kao što je rukopis, u kojoj je svetlost ono što je glavno, i gde se stvarnost dopušta samo ukoliko igra ulogu svetlosnog vodiča. Njegova bela *Suzana* (sl. 239), koja sedi, ima malo zajedničkog sa Ticijanovim nagim telima. Sa njenom plavom bleštavošću, kao da je osvetljena sporim bleskom letnje munje; svuda oko Suzane svetlost treperi i uvija se, dajući oblik deblima, rasprskavajući se na lišću ili uvijajući se da bi postala odeća staraca.

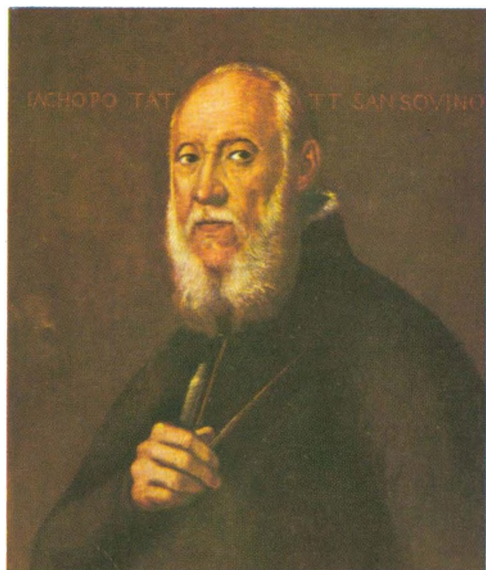
U ovom uzvišenom svetu predmeti se povlače naviše. Hristos govori u domu Marije i Marte (sl. 242), a pod je jako nagnut i prostire se do dovratka koji uokviruje visoke, osvetljene prilike s one strane vrata. Praskava živahnost osvežava sve — nabori Marijinog providnog vela kao da su celofanski papir — a Tintoretova četka kao da je zamočena u svetlost. Tintorento je 1564. započeo svoju vezu sa školom Sv. Roka, u kojoj je kasnije radio

236 SEBASTIJANO DEL PJOMBO
Pietà



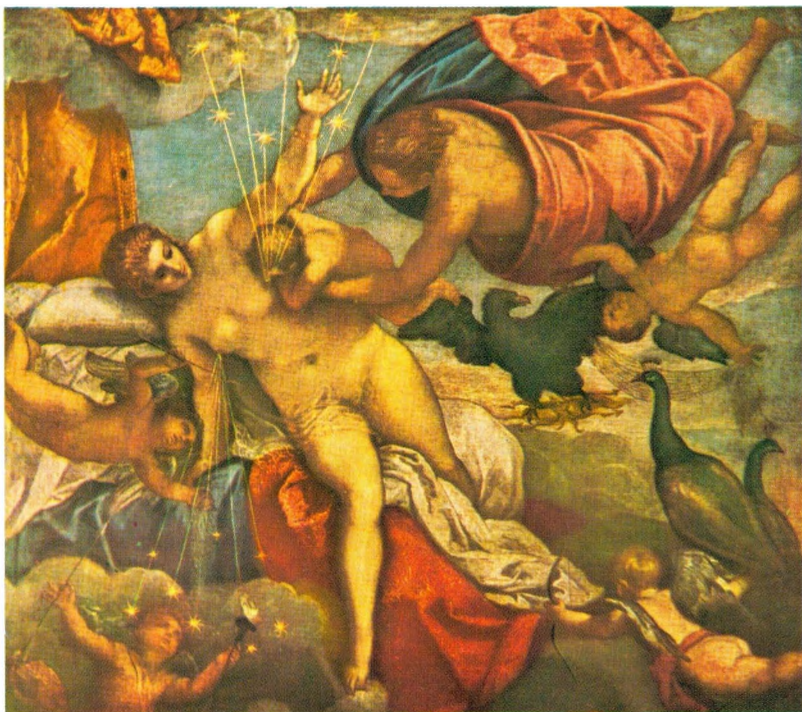


237 JAKOPO PALMA *Susret Jakova i Rahile*



238 JAKOPO TINTORETO *Jacopo Sansovino*

239 JAKOPO TINTORETO *Suzana i starci*



240 JAKOPO TINTORETO *Postanak Mlečnog Puta*



241 JAKOPO TINTORETO *Bah i Arijadna*



242 JAKOPO TINTORETO *Hristos u domu Marije i Marte*



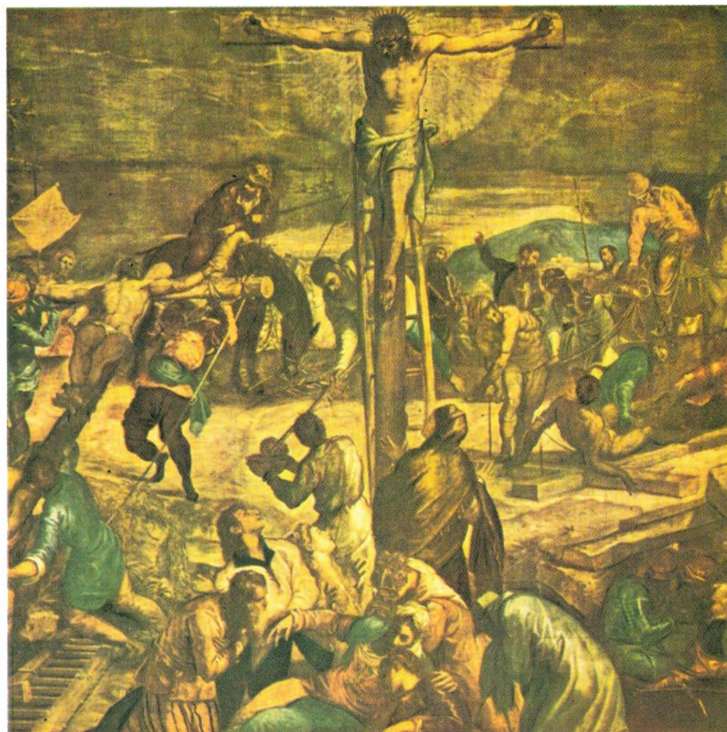
243 JAKOPO TINTORETO *Bekstvo u Egipat* (detalj)

dvanaest godina, ukrašavajući čitavu građevinu velikim platnima koja ilustruju život Bogorodice i Hrista. U njima (sl. 243, 244) Tintoretova vizija je još smelija; kompozicije skoro da se rasprskavaju, pa ipak je značaj svake scene osvetljen tom eksplozijom. Radeći brzo, radeći sa pomoćnicima, slikar sigurno reaguje na sve dublju dramu ove priče, dostižući vrhunac u velikom *Raspeću*. Tintoreto je, kao i Ticijan, radio do kraja života. *Tajna večera* (sl. 245), za crkvu S. Giorgio Maggiore, jedna je od njegovih poslednjih slika. Dva izvora svetlosti sukobljavaju se u kosoj odaji; prirodne buktinje gore, ali svetlije sija natprirodni oreol oko skoro prozračnih anđela. Ravnoteža koju je tako brižljivo uspostavila Leonardova čuvena kompozicija poljuljana je i verovatno bi se Tintoretova slika njemu učinila neshvatljivom. Vazari se, naravno, nije slagao, ali se nije mogao potpuno osloboditi utiska koji je ostavljalo Tintoretovo delo. I odista, Tintoreto je razbio većinu renesansnih shvatanja; razvoj posle njega počiva na El Greku.

Jednovremeno s Tintoretom Venecija je dobila sasvim drukčiju umetnost Paola Veronezea (c. 1528—1588) u kojoj se poslednji put pojavljuju shvatanja visoke renesanse. Veroneze je rođen u Veroni, ali je veći deo života radio u Veneciji. On je u izvesnom smislu Rafael severne Italije: obdaren istom sposobnošću da veliku, masovnu kompoziciju dovede u harmoniju. Ako mu i nedostaju intelektualizovani elementi Rafaela, on umesto toga ima venecijansko osećanje za boju — stvarno nenadmašan dekorativan smisao i osećanje boje. Nasuprot srebrnastih Tintoretovih scena, on često stavlja zlatne, dok je idilični predeo okvir za mirni spektakl u *Otmici Europe* (sl. 248) ili *Pronalaženju Mojsija* (sl. 246). Ovo su slike jednog novog Đorđonea, mnogo raskošnije u odeći i mnogo samopouzdanije od njegovih.

Veronezeove dekoracije otkrivaju njegovo studiranje manirista i ponekad uticaj Tintoreta. Efekti perspektive su manje dramatični i manje privlačni od Tintoretovih, ali dostižu harmoničnu živost u *Alegoriji* (sl. 249), gde beskrajno nebo kao da se otvara iza komplikovanog rvanja dva čoveka sa ženom, personi-

244 JAKOPO TINTORETO
Raspeće (detalj)





245 JAKOPO TINTORETO *Tajna večera*



246 PAOLO VERONEZE *Pronalaženje Mojsija*



247 PAOLO VERONEZE *Pejzaž*

fikujući, možda, nevernost. Alegorija jedva da ima više značaja nego kod Broncina; ona je izgovor za čudesne, srebrnasto-ružičaste i srebrnasto-zelene tonove, za dva lepa čoveka koji hvataju raširene ruke plavuše koja kao da balansira između njih.

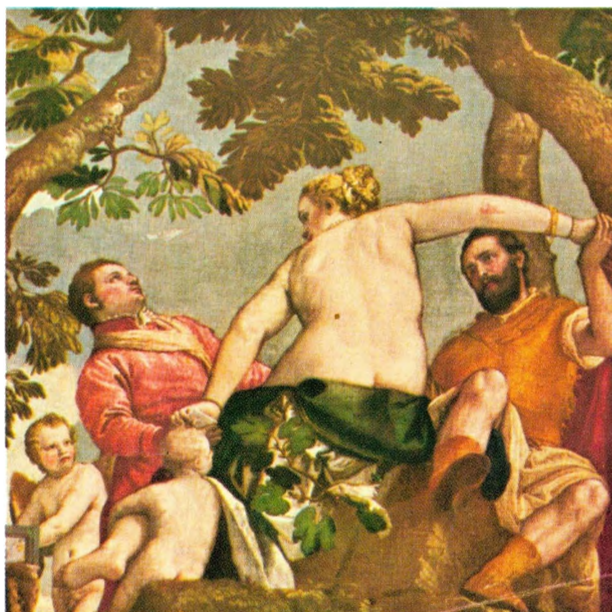
Ova dekorativna poezija načinjena je da ukrasi odaje i Veronezeove freske za Villa Barbaro, u okolini Venecije; to su potpuni, smeli obrasci takve poezije (sl. 247), u kojoj je sve iluzija. Mitološke figure mešaju se sa stvarnim i smeštene su iznad pejzaža koji se otvaraju kao prozori na zidu; i sve je, uključujući stvarnost, začarano. Ista urbana atmosfera se nalazi i na njegovim religioznim slikama. Jedan portal, kao Paladijev, zatvara predvorje u kojem se odigravaju *Blagovesti* (sl. 250). Anđeo se presijava ružičasto-zlatno dok prilazi Bogorodici koja se moli, i cela kompozicija se kupa u ovom tonu.

Sve ličnosti Paola Veronezea imaju isto poreklo, one su instinktivno aristokratske, lepe, zdrave. Sve imaju izgled kao da su se obukle u kostime za velelepnu priredbu za koju ih je priroda odabrala. U svojim portretima Veroneze uspeva da nagovesti sjaj, bez razmetljivosti. *Daniele Barbaro* (sl. 251) pozira zvanično, skoro samopouzdano; ali linija krznom oivičenog ogrtača daje mu dostojanstvenost. Pre nego u portretu nekoga dužda, ovde se vidi jedan od vladara Venecije, kako utelovljuje u sebi moć Republike.

Dok su Veronezeove religiozne slike često, ali ne uvek, sjajni spektakli svetovnog osećanja, novo rešenje večnog problema religioznih slika našao je J a k o p o B a s a n o (c. 1510/18—1592), radeći u Basanu, u brdima iza Venecije. Tonalitet boja koje se prelivaju u njegovim slikama pokazuje izvestan uticaj Tintoreta, ali on naglašava žanr aspekt biblijskih scena, koji se već vidi u *Poklonjenju mudraca* (sl. 254). Sveta porodica je siromašan seoski svet; i slikar pokazuje bar isto toliko interesovanja za životinje koliko i za kraljeve. *Milosrdni Samarićanin* (sl. 252) svojim dirljivim svođenjem predmeta na proste elemente preteča je XVII veka u tretiranju parabola kao žanra. Celo vreme Basanov napor je upravljen prema slobodi da obrađuje ono što ga stvarno interesuje; i *Pastoralna scena* (sl. 253) je seoski

248 PAOLO VERONEZE *Otmica Europe*

249 PAOLO VERONEZE *Alegorija*





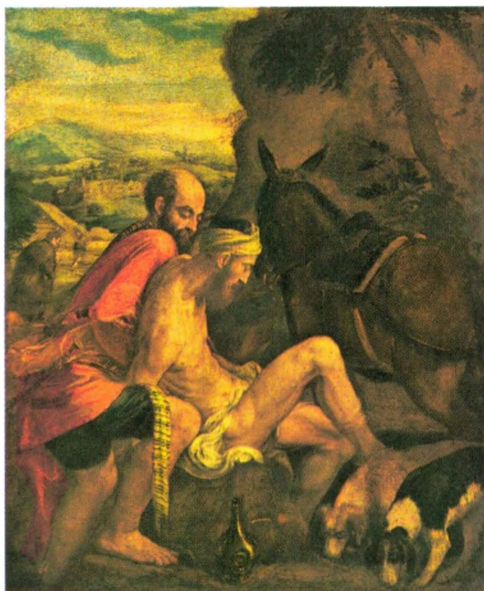
250 PAOLO VERONEZE *Blagovesti*



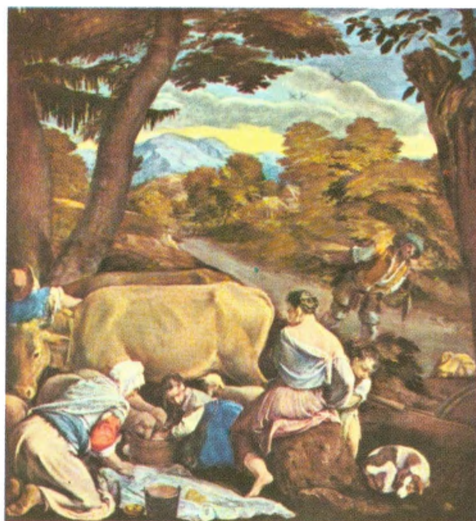
život posmatran bez ikakvog izgovora, interesantan sam po sebi. Ništa ne može biti dalje od *grande manière*.

Basano je jedan od znakova da se vremena menjaju. Preko venecijanske pozornice prošao je D o m e n i k o T e o t o k o p u l i, zvani E l G r e k o (1541—1614), naslednik Tintoreta, ali isto tako i učenik Ticijana i Mikelanđela. Na njega je uticao i Basano. Rođen na Kritu, El Greko je dospeo u Španiju i nastanio se u Toledu pre 1577. Tintoreto je već odbacio renesansne ideale pažljivo projektovanog trodimenzionalnog prostora u kome treba da se kreću masivne figure. Kod El Greka to shvatanje je prestalo da postoji. U jednoj od njegovih najvećih slika, *Pogreb*

251 PAOLO VERONEZE *Daniele Barbaro*



252 **JAKOPO BASANO** *Milosrdni Samarićanin*

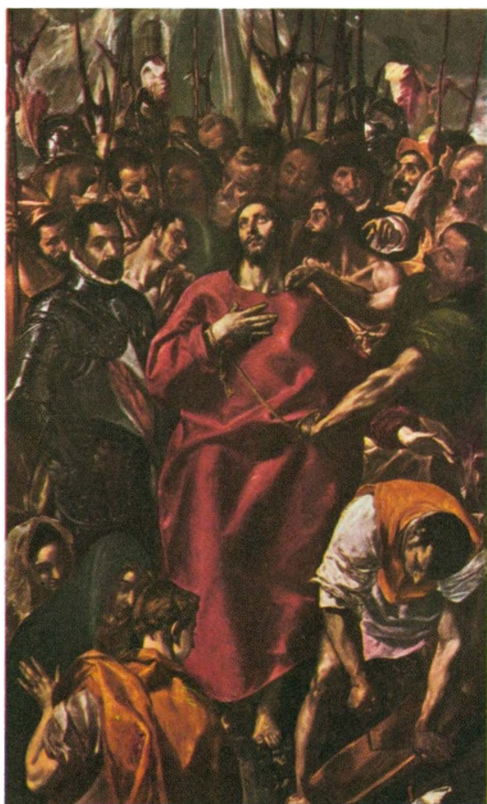


253 JAKOPO BASANO *Pastoralna scena*

254 JAKOPO BASANO *Poklonjenje mudraca*

grofa Orgaza (sl. 256), još uvek u crkvi u Toledu za koju je rađena, tela imaju sav intenzitet, ali ne više težine do plamen. Sve bukti prema uzburkanom nebu. Neke halucinatorne snage ima ne samo u viziji neba već i u nemirnoj grupi na zemlji, nelagodno svesnoj nebeskih zbivanja. Do tančina izrađeni oklop i odežde žive svojim životom; a od izvezene ivice jednog ogrtača uznemirujuće odudara glava mrtvog Orgaza.

Zabeleženo je da je El Greko više voleo svetlost svojih unutrašnjih vizija od prolećne sunčeve svetlosti. Jedan prijatelj ga je, jednog takvog dana, zatekao u njegovom veštački zamračenom ateljeu, kako niti radi niti spava. Aktivnost same mašte uvek je mučila renesansu; zabeleženo je, kao isto tako čudno, što je Leonardo išao da posmatra svoju nedovršenu *Tajnu večeru* i odlazio ne dotaknuvši je. Filipu II, pokrovitelju i skupljaču Bošovih slika, El Grekove vizije se nisu dopadale. A *Espolio* (sl. 255), naslikan za katedralu u Toledu, bio je najpre odbijen. Grekove dinamične deformacije mora da su otežavale njegovim savremenicima da u *Isterivanju iz hrama* (sl. 260) vide fuziju motiva visoke renesanse koju je do neraspoznavanja sjedinila vatrena individualnost. Kao mesečina bledi tonovi njegovih slika bez sumnje su ih činili još čudnijim. Njegove figure su izmučene i istanjene od pobožnosti; one su retko tako otvoreno nama okrenute kao u neobično dirljivom *Svetom kralju* (sl. 257). Mnogo češće one izgledaju kao da su na mah jako osvetljene, izdužene od ekstaze i kao da se izvijaju. U *Bogorodičinom uspenju* (sl. 258) preterano visoka Bogorodica, ostavljajući zemlju daleko ispod sebe, diže se u lunarno nebo, nošena ogromnom lepezom anđeoskih krila i praćena vazdušastim formama drugih lepršavih anđela. El Greko slika Toledo kao



255 EL GREKO *Espolio*



256 EL GREKO *Pogreb grofa Orgaza*

258 EL GREKO *Uspenje*





257 EL GREKO *Sveti kralj*

da je nastupila katastrofa apokalipse (sl. 259); na zelenom brdu pojavljuje se drhtavi grad, dok nebo još uvek razdiru olujni oblaci.

Grekova burna spiritualnost završava renesansu. Pre no što je on umro, manirizam se bio pretvorio u barok, koji nagoveštavaju njegova kasnija dela. On je nadživeo Karavađa; Rubens je posetio Italiju i vratio se u Anvers gde radi za jezuite, a vrlo mlad Bernini spremao se da privuče pažnju Rima svojim prvim poznatim skulpturama.



259 EL GREKO *Toledo*



260 EL GREKO *Isterivanje iz hrama*

IV
SEDAMNAESTI VEK

POSLE dubokih političkih promena i napredaka u XVI veku, Evropa je postala drugačija i manje povezana zajednica. Neki delovi severa potpuno su raskinuli sa katoličkim jugom; ali to je bio samo jedan znak promene koju su nova saznanja donela utvrđenom poretku. Kopernik i Galilej, Vezal i Bejkon, doprineće rušenju srednjovekovnih shvatanja i uvođenju novih. »Nova filozofija dovodi sve u sumnju«, piše Don rano u XVII veku. Nove umetničke ideje takođe će dovesti do prepirki i sumnji; preko dvesta godina pašće u zaborav neka od najvećih slikarskih imena – među kojima imena Botičelija, Belinija i Pjera dela Frančeske. Italija je čitav jedan vek bila umetnički neobično aktivna, za vreme i posle visoke renesanse, dok je politički slabila. Do početka XVII veka nijedna italijanska država nije više bila od nekog značaja u Evropi: papstvo nije moglo zaustaviti sve veći nacionalizam koji je podjednako pogodio i katoličke i protestantske zemlje; i Venecijanska Republika nije se više mogla takmičiti sa novim nacijama.

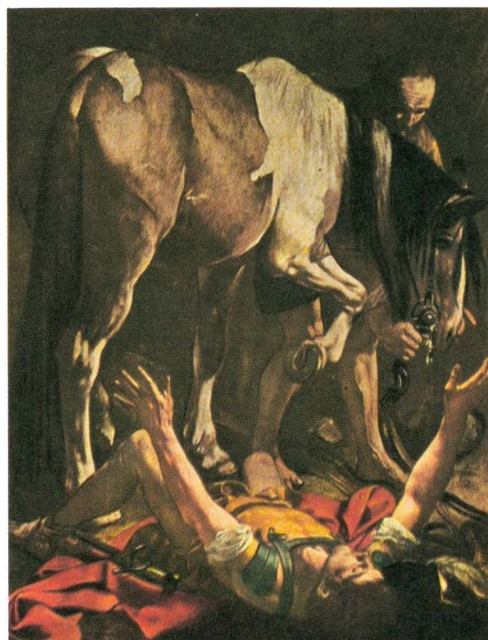
Sada su Nizozemska i Flandrija, Francuska i Španija davale svoje velike slikare koji su XVII vek pretvorili u doba međunarodnog umetničkog genija: Rembrant, Rubens, Van Dajk, Klod Loren, Pusen, Velaskez, čuveniji su od bilo kog italijanskog slikara, njihovog savremenika.

Pa ipak, svi su oni, osim Rembranta, odlazili u Italiju. Rim je i dalje ostao prestonica umetničkog sveta. On je imao novi prestiž koji su mu dali osobito Rafael i Mikelanđelo, i stari prestiž koji mu je davala njegova klasična prošlost koja se sad postepeno otkrivala i sve više cenila. »O Roma nobilis orbis et domina«: ovu srednjovekovnu invokaciju ponavljale su hiljade slikara koji su dolazili u ovaj grad, bilo iz raznih krajeva Italije, bilo preko Alpa, osnivajući svoja nacionalna udruženja, postajući Rimljanima, ostajući u Rimu kratko vreme ili nastanjujući se u njemu zauvek. A sam Rim je stalno menjao svoj izgled pod grandioznim podvizima Borominija i Berninija.

Ali grad je još uvek bio kao umrtvljen i ošamućen sećanjima na Mikelanđela, kada je oko 1590. u njega došao veoma mladi



261 KARAVAĐO *Bah*



262 KARAVAĐO *Preobraćanje sv. Pavla*

Karavađo (1583—1610) iz severne Italije. On je sa sobom doneo neku vrstu revolucionarnog realizma, svoju sopstvenu tvorevinu, podstaknutu tradicionalnim »realizmom« koji se već nalazi kod Moronija i Savolda. U početku u njegovim slikama ima neke engrovske jasnoće i savršenosti; njegov bog *Bah* (sl. 261) mogao bi se staviti na zid kraj *Madame Rivière* (up. sl. 485). Bele draperije, mrtva priroda, providna čaša i boca, naslikane su skoro sablažnjivom svežinom. Njegove religiozne slike imaju izvesnog dramskog osećanja za stvarnost, koje je zaista uspevalo da sablažnjava ljude, te su mu mnogi prigovarali što se ne pridržava dobrog ukusa. Prizori iz Hristova života dešavaju se u sasvim običnoj sredini, mada nikad bez ogromnog utiska koji Hristova dela ostavljaju na obične ljude. Skoro eksplozivnom snagom naslikan je trenutak otkrovenja u Emausu (sl. 263). Hristos poziva sv. Mateja iz carinarnice (sl. 264), i jedna senka silazi niz zid, vodeći oko sa Hristove ruke na ruku kojom sv. Matej s nevericom pokazuje na sebe. Ovde je svetlost glavni činilac; i u *Preobraćanju sv. Pavla* (sl. 262), naslikanom oko 1601, svetlost je ograničena na nekoliko mesta, a svetitelj koji je pao pod konja čini luk, ispruživši ruke pred čudom koje ga zaslepljuje.

Silovit i svađalica, Karavađo je živeo skoro nesnošljivim životom zbog kritike i zbog toga što su sveštenici često odbijali njegova dela. I umro je ironično, grozničavo besneći na neki brod za koji je verovao da odnosi njegove slike koje su, zapravo, bile sigurno smeštene u obližnjoj carinarnici. Ali njegovo delo je ostalo. On je imao bogatih privatnih pokrovitelja, među kojima i kardinala, i jedna vrsta realističkog slikarstva našla je nadahnuća u njemu.

U Italiji njegovi sledbenici su bili manje brojni i manje značajni. Oracio Đentileski (1563—1638) jedva da je mogao dati nešto više od kompetentnih, živo obojenih varijacija na karavađovsku obradu (sl. 265). Snažne, čak brutalne, slike Đuzepa Ribere (1591—1652), Španca koji je radio u Napulju, možda su najdirektniji naslednici Karavađa; ali Ribera ima neku vrstu bezbrižne ubedljivosti i nemarnosti prema stvarnom



263 **KARAVAĐO** *Večera u Emausu*



264 **KARAVAĐO** *Pozivanje sv. Mateja*

267 ĐUZEPE RIBERA *Mučenje sv. Vartolomeja*



265 ORACIO ĐENTILESKI *Sviračica na lauti*





266 KLOD VINJON *Mučenje sv. Mateja*

detalju, koja ga posle Karavađa čine grubim u rukovanju bojom i u osećanju. (sl. 267). Ribera se, reklo bi se, divio Karavađu uglavnom kao slikaru tame kojom je on podvlačio dramatičnost, dok su slikari severa bili impresionirani njime kao veštakom svetlosti i realistom i to preneli na Rembranta. U Utrehtu, glavnom katoličkim gradu Nizozemske, nastanila se jedna grupa slikara koji su rano u XVII veku posetili Rim. Prvi koji se od ovih vratio verovatno je bio veoma ugledni Hendrik Terbrugen (1588—1629). Slika *Jakov, Laban i Lih* (sl. 269) pokazuje kako se njegova boja osamostalila i oslobodila Karavađa — mada je mrtva priroda sa grožđem odavanje počasti ovome Italijanu. Anticipirajući Vermera, slika ostavlja efekat kao da je u pitanju porculan, iako tretira potpuno drugu materiju.

Karavađov uticaj osećao se širom severne Evrope; i ovaj vek produžio je da se živo interesuje za žanr i naturalizam. Nemac Adam Elshajmer (1578—1610), koji je radio u Rimu, više je bio zaokupljen pejzažom nego religioznim ili klasičnim figurama koje je u njega postavljao. To se vidi čak i u njegovoj ranoj slici *Propoved sv. Jovana*

268 **ADAM ELSHAJMER** *Propoved Sv. Jovana*



269 **HENDRIK TERBRUGEN**
Jakov, Laban i Lih

(sl. 268). Kod drugog jednog severnjaka u Rimu, Flamanca Paula Brila (1554–1626), interesovanje za pejzaž vodi u topografiju. Njegovim izgledima Rima (sl. 272) počinje nov tip slika koje su postale vrlo popularne i dostigle vrhunac u sledećem stoleću, kod Kanaleta.

Francuski slikari koji su došli u Rim rano u XVII veku odmah su osetili Karavađov uticaj. Za Valantenovu (c. 1591—1632) sliku *Gatara* (sl. 273) moglo bi se pomisliti da je neka italijanska slika. *Mučeničtvo sv. Mateja* (sl. 266) Kloda Vinjona (1593—1670) je još jedan primer; pažnja je usredsređena na svirepog dželata i na svetiteljeve tabane naviše izvrnute, naslikane brižljivo realistički. Mada Žorž de Latur (1592—1652) čini se nije nikad napustio svoju rodnu Lorenu, Karavađov uticaj je dopro i do njega, verovatno iz Utrehta. On izbegava dramu i retoriku; umesto njih tu je jako usredsređivanje na jednostavne stilizovane oblike, kao u *Sv. Jeronimu* (sl. 270); čak i kada se dramski efekt postiže svetlosnim elementom, kao u



270 ŽORŽ DE LATUR *Sv. Jeronim*



271 ŽORŽ DE LATUR *Sveta Irena nalazi svetog Sebastijana*



272 PAUL BRIL *Rimski forum*



273 VALANTEN *Gatara*



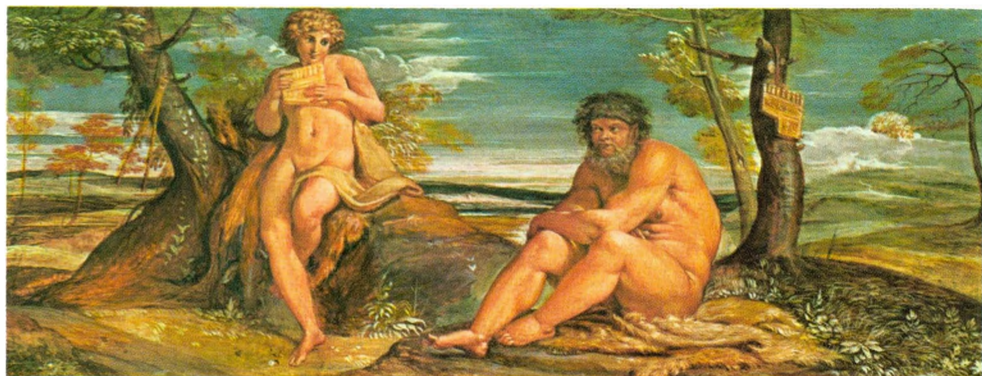
274 MATJE LE NEN *Venera u Vulkanovoj kovačnici*

slici *Sveta Irena nalazi svetog Sebastijana* (sl. 271), raspoloženje ostaje kontemplativno i kvijetističko. Ova uzdržanost, zajedno sa oštrim detaljom, ponovno se oseća u delu braće Le Nen, od kojih je najvažniji, Luj (c. 1593—1648), verovatno bio u Rimu. Isti modeli seljaka koji služe za italijanizovanu *Veneru u Vulkanovoj kovačnici* (sl. 274), na kojoj je verovatno najviše radio Matje le Nen (c. 1607—77), javljaju se u svom skromnom ambijentu u *Obedu seljaka* (sl. 275), gde je siromaštvo obrađeno sa dirljivim dostojanstvom — ne samo kao nešto živopisno, već kao sastavni deo čovekovog života. Da bi stvorila svoj pravac, porodica Karačija u Bolonji krenula je tradicionalnijim putem od Karavađa. Najveći, Anibale Karači (1560—1609), nasledio je i razumeo tradiciju visoke renesanse onako kako je predstavljaju Rafael, Koređo i Venecijanci. Njegov rođak Lodoviko Karači (1555—1619) bio mu je učitelj, ali je potpao pod njegov uticaj.



275 MATJE LE NEN *Obed seljaka*

276 ANIBALE KARAČI *Krunisanje Bogorodice*



277 ANIBALE KARAČI *Bahus i silen*



278 LODOVIKO KARAČI *Venčanje Bogorodice*



279 DOMENIKINO *Sibila*

Kad je bio najbogatiji, Lodoviko je spontano i venecijanski reagovao na boju, što potvrđuje *Venčanje Bogorodice* (sl. 278). U galeriji palate Farneze u Rimu, Anibale će uspešno izraditi dekorativnu shemu, zasnovanu na shvatanjima visoke renesanse. Svet razigrane alegorije i klasične priče, zamišljen ovde u ogromnim razmerama, uhvaćen je u minijaturi na panelu za harpsikord (sl. 277). Daleko od toga da bude hladno klasičan ili »idealan« nasuprot Karavađu, on je, anticipirajući Pusena, stvorio pejzaž kao što je *Ribarenje* (sl. 281), u čijoj se pozadini nalazi priroda viđena novim očima, ali doterana. Ova slika potiče iz vremena pre nego što ga je 1595. kardinal Farneze pozvao u Rim, a i njegovi rimski pejzaži otkrivaju istu kombinaciju opažanja i intelekta.

Krunisanje Bogorodice (sl. 276) ima nečeg od iste te kombinacije; brižljivo planirana, uzvišena po utisku koji ostavlja glavna grupa i anđeli koji muziciraju obogaćujući prizor — i daju slici ljupkost svojstvenu Koređu. Rim je učinio klasičnom njenu severnoitalijansku impulsivnost. Pravednije je Anibaleove religiozne slike suprotstaviti Karavađovim. Nema »aktuelnosti« u smislu savremenog odela, ili osećanja za tkanine, nema drame svetlosti u slici »*Quo vadis, Domine?*« (sl. 280), koja je pre grupa Rafaelovih tipova, trenutak veličanstvenog manira u kojem bi jedna maramica, recimo, uništila utisak u onoj meri u kojoj bi to učinila u nekoj francuskoj klasičnoj tragediji. Vratiti se Karavađovom *Preobraćanju sv. Pavla* (sl. 262) znači videti jedan sasvim drugačiji metod. Anibaleova je krajnje doterana kabinetska slika; Karavađova je oltarska slika namenjena nekoj slabo osvetljenoj kapeli. Ali oba su umetnika uhvatila jedan vrlo dramatičan trenutak. U želji da naprave utisak i da angažuju gledaoca, obe slike su rađene novim, baroknim jezikom Rima sedamnaestoga veka. Dok je Karavađov genije skoro sputao njegove sledbenike, sledbenici Anibalea Karačija bili su u mogućnosti da se još pre njegove smrti razviju kao individualni majstori. Njegove klasične tendencije postale su hladnije u delima Domenikina (1581—1641) čija *Sibila* (sl. 279) ima svu onu izdašnost oblika koja podseća na Rafaela; ali Domenikino je razvio Anibaleovo interesovanje za pejzaž i umeo da

280 ANIBALE KARAČI
»Quo vadis, Domine?«





281 ANIBALE KARAČI *Ribarenje*

stvori prijatnu kombinaciju reda i prirode, kao u maloj slici *Tobija* (sl. 283). Čak je i tako veliki »naturalist« kao što je Kanstebl mogao da ima toplih reči za Domenikinove pejzaže. Rafaelovske tendencije najsavršenije su izražene u delima G v i d a R e n i j a (1575—1642), Bolonjanina kao i Domenikino, čije vraćanje na antiku, uz lepe, blede boje, često svršava u dosta otužnoj, pa ipak autentičnoj poeziji, kao u njegovoj kasnoj *Otmici Europe* (sl. 282).

Klasični ideali Karačijevih sledbenika preovlađivali su neko vreme u Rimu i Bolonji. Drugi krajevi Italije, kao Napulj, više su voleli slobodu koju je Karavađo izvojevao za umetnost i isticali svoje osobenosti umesto da usvoje opšti uzvišeni jezik. B e r n a r d o K a v a l i n o (1616—54) je Napolitanac koji je imao svoje sopstvene elegantne zamisli i neobičan kolorit. *Pronalaženje Mojsija* (sl. 284) pokazuje, osobito u grupi žena na levoj strani, njegovu ličnu živahnost i jedno neočekivano shvatanje pejzaža. Romantični pejzaž je još očevidniji u slikama jednog drugog Napolitanca, S a l v a t o r a R o z e (1615—1673),



282 GVIDO RENI *Otmica Europe*



283 DOMENIKINO *Tobija*

284 BERNARDO KAVALINO *Pronalaženje Mojsija*



285 SALVATOR ROZA *Pejzaž*



286 DOMENIKO FETI *Milosrdni Samarićanin*



287 JOHAN LIS *Bludni sin*

slikara i pesnika. Roza je stvorio nov tip pejzaža (sl. 285), koji emotivno reaguje na najživopisnije efekte prirode i koji je dugo zadržao popularnost.

U Veneciji je slikarstvo opalo do te mere da ugledni slikari u gradu nisu više bili domoroci, mada je ranije venecijansko slikarstvo uticalo na njih. Domeniko Feti (1589—1623) umro je ovde prerano, ali je učio u Rimu. Tendencija da se religiozne slike tretiraju kao žanr, ponavlja se i u njegovim radovima, koji su skoro uvek malih dimenzija. Pred kraj svoje kratke karijere stvorio je od nekih parabola (sl. 286) prizore skoro savremenog života, oštro zapaženih detalja — kao u Basana — i briljantno kolorisane. Johan Lis (c. 1597—1629) je bio Nemac, koji je bio u Nizozemskoj, ali se nastanio u Veneciji. *Bludni sin* (sl. 287) je još jedan primer parabole pretvorene u žanr, sa smelim i živim osećanjem za boju i pokret, koje je preteča venecijanskog slikarstva sledećeg stoleća.

Gverčino (1591—1666), koji se rodio u Čentu blizu Bolonje, studirao je kod Lodovika Karačija, ali je bio i pod uticajem Karavađa. Ovaj drugi veliki nekomformistički slikar Italije sedamnaestog veka otišao je u Rim, ali tamo nije imao velikog uspeha. Njegov rani *Neverni Toma* (sl. 288) kombinuje karavađovsku iskrenost sa venecijanskim bogatstvom boja i otkriva njegovo reagovanje, u ovom periodu, na uljanu boju. Nijedan drugi Italijan sedamnaestoga veka nije tako neposredno produžio ovaj aspekt venecijanske visoke renesanse, i za žaljenje je što je on površinu, bogato izrađenu bojom, postepeno zamenjivao glatkim efektima, kao kod Renija. Pod istim tim uticajem njegove snažne kompozicije postale su smireno klasične. On je dobio u dostojanstvu, ali je izgubio romantičnu lepotu koja je davala sjaja njegovim oltarskim slikama i nežnost njegovim grupama Bogorodica sa detetom. Njegova kasna platna ispunjava jedna suviše postojana svetlost, umesto one poetične polutame koja, na primer, obavija Suzanu dok se kupa (sl. 289).

Mada Gverčino nije mnogo odgovarao rimskom ukusu, njegov pokrovitelj je bio papa Grgur XV, Bolonjanin. Posle Grgurove smrti 1623. došao je na papski presto pedeset-



288 GVERČINO *Neverni Toma*



289 GVERČINO *Suzana i starci*

dvogodišnji Urban VIII, autokrata, umetnik i za papu mlad čovek. Za vreme njegove dvadesetjednogodišnje vladavine Rim se pretvorio u današnji barokni grad. Njegovu porodicu, moćne Barberinije, proslavio je Pjetro da Kortona (1596—1669) u ogromnim freskama na tavanicama njihovih palata. Jedna nova, svetlija boja i želja za dekorativnim efektima oseća se u njegovim slikama (sl. 290) koje su donekle slikarski ekvivalenti Berninijevih skulptura. Takođe pod njegovim uticajem, Napolitanac Luka Đordano (1632—1507) napravio je svoju paletu svetlijom i naslikao veoma dekorativne slike na tavanicama, koje nagoveštavaju »rokoko«. Godine 1682—1683 Đordano je izradio fresku na ogromnoj tavanici palate Mediči-Rikardi u Firenci i skice za nju (sl. 291) pokazuju njegovu bravuroznu ruku, živ um, i laku, novu obradu alegorije.

Nijedan slikar nije snažnije reagovao na Rim kao grad klasične starine nego Nikola Pusen (1594—1665), Francuz koji se u njemu doživotno nastanio 1624, sa prekidom samo od osamnaest nesrećnih meseci u Parizu. Za Pusena nije bio dvorski život ni slikanje u dekorativno—alegorijskom stilu koji je razvio Simon Vue (1590—1649) za Luja XIII, stil koji *Bogatstvo* (sl. 292) divno predstavlja. Pusenov se um, kao što je Rejnolds primetio, u antici osećao kao kod kuće, a i njegovi su pokrovitelji u tom pogledu bili isto tako ozbiljni kao i on. Ali on je posetio Veneciju i Ticijan mu se veoma dopao; u njegovim ranim slikama oseća se jedna skoro divlja venecijanska poezija, koja kulminira u uskovitlanom vazduhu *Inspiracije pesnika* (sl. 295). Čvrste vertikale u kompoziciji isprepletene su senkama koje prolaze, zamračujući klasični profil muze i bacajući Apolonovo telo u tamu, dok se



290 PJETRO DA KORTONA *Erminija sa pastirima*



291 LUKA ĐORDANO *Mitološka scena zemljoradnje*

292 SIMON VUE *Bogatstvo*





293 NIKOLA PUSEN *Carstvo Flore*

svetlost presijava kao metal na površini lišća, Apolonovoj liri, kajišima njegovih sandala i uvija se oko nabora muzine haljine. Muza i bog su nejasne figure iz snova; pesnik je opčinjen njima, ali ne gleda u njih već u budućnost sa lovorovim vencem. Raspoloženje je kao u Miltonovoj ranoj poeziji. Kao Milton, i Pusen će razviti stroži manir sa dubljim moralnim preokupacijama. *Oplakivanje* (sl. 294) je snažna i tragična drama, još uvek silovita po svom osvetljenju i očajnom bolu onih koji oplakuju.

Za Pusena klasični svet je imao istu vrednost kao i hrišćanski, i njegova prirodna postojbina bio je Rim, u kome se oba ova sveta susreću. Oni za njega postaju sinteza na jednom moralnom planu, na kom je etika važnija od religije. Klasični duh *Carstva Flore* (sl. 293) je ovidijevski i još uvek bezbrižan: boginja, obučena u zeleno, dostojanstveno igra među ljudima, pretvorenim u cvetove. Pusenu predmet nije nikada bio prosto izgovor; on ga iznova stvara sa isto onoliko ozbiljnosti koliko i mašte. Ali učenost ne isključuje veselost, ako joj ima mesta: *Bahanalije* (sl. 296) su u osnovi i vežba u problemu kako da se formalno ispreplete lanac figura i spontano pijančenje; to je klasičan friz stavljen u ticijanski pejzaž.

294 NIKOLA PUSEN *Oplakivanje Hrista*



295 NIKOLA PUSEN *Inspiracija pesnika*



296 NIKOLA PUSEN *Bahanalije*

Ispod Pusenove formalnosti uvek gori strast. Intelektualno obuzet problemima crteža i oblika, Pusen liči na Baha i po bogatstvu emocija koje čine podlogu konačne logične strukture.

Njegove kasnije slike dovode u harmoniju kompletnu konstrukciju pejzaža i figura u njemu. Ovo se retko postiže u tako grandioznim razmerama kako je to postignuto u *Pogrebu Fokiona* (sl. 297), gde dva roba nose leš atinskog vođe kroz kitnjast predeo, sa Atinom u daljini. Grad je skoro kubistički izložen na blagim padinama između brižljivo postavljene grupe drveća; oko se vraća s njega, pored volujskih kola i pastira sa stadom, na tužni par u prvom planu, sa nosilima, neprimećen i već daleko od grada. Izuzev dva verna roba, Fokionova usamljenost u smrti je potpuna. Priča o starom Fokionu, stoiku koga je atinska demokratija osudila na smrt, prirodno je privukla Pusena koji je i sam bio stoik i aristokrata po temperamentu. *Orfej i Euridika* (sl. 298) nema ni približne moralne pouke, ali je ton od ozbiljnog postao tragičan. Pejzaž obuhvata veliku površinu jezera iza koga se diže neki grad u idealnim geometrijskim oblicima, u koji je, vrlo upadljivo, uključen i zamak San Anđelo. Nebo je natušteno; drveće se teško opustilo; i sunčeva svetlost, reklo bi se, kao da se sprema da pređe preko zanesene grupe Orfeja i njegovih slušalaca, koji još uvek ne primećuju da se zmija približava Euridiki. Priroda predskazuje nesreću, i samo se jedan ribar okrenuo, ali prekasno, da spreči Euridikinu smrt.

Dok je Pusen samo postepeno došao do pejzaža, ovaj je od početka bio jedini predmet K l o d a

297 NIKOLA PUSEN *Pogreb Fokiona*

298 NIKOLA PUSEN *Orfej i Euridika*



299 KLOD LOREN *Seoski praznik*

L o r e n a (1600—82), jednog drugog francuskog slikara koji je veći deo svog života proveo u Rimu, nastanivši se u njemu pre svoje tridesete godine. On ne organizuje prirodu tako strogo kao Pusen; na prvi pogled priroda izgleda jedva narušena u slici *Seoski praznik* (sl. 299), naslikanoj za Urbana VIII. Ništa nije ekstremno: raspoloženje je skoro uvek elegično i vredno jednog Kitsa. Dan tiho umire nad vodom u *Luci* (sl. 300) i izmišljene građevine na levoj strani liče na veličanstvene oblake, neupadljive kao da su deo raspoloženja u sutonu.

Loren ne prodire toliko u Rim i klasiku — kao što to strasno i racionalno čini Pusen — već sanjari o njima. Kao Gibon posle njega, on je bio svestan nostalgičnog kontinuiteta Rima. U *Cefalu i Prokriti* (sl. 301) dvoje zaljubljenih ponovo sastavlja jedna boginja, ali oni ne postoje za volove koji prelaze reku, i možda su samo plod pastirovog maštanja dok leškari na slomljenom stablu, na levoj strani slike. Ovo nije ma koji predeo već rimska Kampanja, a klasični trio samo podseća u sadašnjosti na starinu. U nekim docnijim Lorenovim slikama dolazi do neke prigušene gorčine, usled slivanja predmeta i sredine, kao u *Asizu i Galateji* (sl. 302), gde more koje nadolazi već odvaja zagrljene ljubavnike od kopna i skoro zapljuskuje okvir; i veče se spušta nad visokim pošumljenim brdašcima, na kojima se odmara džinovski Polifem. Predmet je ponekad neuhvatljiv: *Bekstvo u Egipat* (sl. 304) je miran pejzaž sa pastirom koji svira u frulu; samo se u daljini naziru majušne figure *svete porodice*.

Baš francuski slikari koji nisu išli u Italiju



300 **KLOD LOREN** *Luka*



301 **KLOD LOREN** *Cefal i Prokrita*

302 KLOD LOREN *Asiz i Galateja*



303 FILIP DE ŠAMPENJ *Portret*

304 KLOD LOREN ***Bekstvo u Egipat***



305 FILIP DE ŠAMPENJ *Ex Voto*

mogli su u Parizu dostići lucidan klasicizam. Filip de Šampenj (1602—74), pod uticajem jansenista u Por Roajalu, slikao je portrete sa ozbiljnom i trezvenom istinitošću (sl. 303). Radi ozdravljenja svoje kćeri, kaluđerice u Por Roajalu koja je bila obolela od paralize, Šampenj je naslikao *Ex-Voto*, 1662 (sl. 305). Obe žene imaju onu izvajanu ozbiljnost koja će se ponovo naći kod Zurbarana (up. sl. 331) i, kao u njegovim slikama, u njoj ima mirenja s božanskom voljom.

U dvorskoj tradiciji, Šarl Lebren (1619—90) bio je, u stvari, umetnički diktator za vreme Luja XIV. Njegovi portreti (sl. 307) pokazuju pompeznu i zvaničnu atmosferu Versaja. Kancelar Seguier, koji je osudio janseniste, takođe je tipična dvorska ličnost: savršen protivnik svega što Šampenj predstavlja. Lebrena je nasledio njegov rival Pjer Minjar (1612—95) čiji dvorski portreti (sl. 306) imaju sličnosti sa osamnaestim vekom i izvesne neposredne draži posle Lebrenovih ekstravagantnih neukusnosti.



306 PJER MINJAR *Maria Mancini*

Draž Italije osećala se za vreme renesanse isto tako snažno u Flandriji kao i u Francuskoj. Bilo je neminovno da najveći Flamanac, Piter Paul Rubens (1577—1640) rano napusti Anvers i ode u Italiju. U Rim je stigao 1601. i bio impresioniran ne samo njegovom klasičnom prošlošću već i slikama Karačija i, još više, Karavađovim. On je već bio posetio Veneciju i oduševio se Ticijanom, a prva poseta Španiji 1603. omogućila mu je da vidi kraljevsku kolekciju Ticijana.

Kada se 1608. Rubens vratio u Anvers, on je asimilovao sve ove razne uticaje. Mada će mnogo putovati po Evropi kao slikar i sve više kao diplomata, on nikada više neće videti Italiju. Dok je Pusen našao opskurnost u kosmopolitskom Rimu, u kome je sa svakog ugla mogao, po njegovim rečima, posmatrati »la Comédie a son aise«, Rubens će u maloj Flandriji, zavisnoj od Španije, postati velika figura u »Comédie« događaja sedamnaestog veka. Koliko se on tu osećao kod kuće vidi se iz *Autoportreta* sa njegovom prvom ženom, Izabelom Brant (sl. 308), koji je slikao negde u vreme njihova venčanja 1609. Oni sede u senci od cveća, nezvanično, a ipak u svečanim odelima, ruku stisnutih svečano i nežno kao



307 ŠARL LEBREN
Kancelar Seguier



308 PITER PAUL RUBENS
Autoportret sa Izabelom Brant

309 PITER PAUL RUBENS *Boj Amazonki*



310 PITER PAUL RUBENS *Marija Mediči*



311 PITER PAUL RUBENS *Dolazak Marije Mediči u Marsej*



312 PITER PAUL RUBENS *Zamak Sten*



313 PITER PAUL RUBENS *Chapeau de paille*

u portretu Arnolfinija (up. sl. 104) od Jana van Ajka. U Italiji se nisu pravile venčane slike i možda ništa gde u velikim razmerama tako skrupulozan detalj prati široku koncepciju oblika. Vitalnost dvaju lica i originalnost ideje odaju Rubensovu ličnu vitalnost i originalnost. Ostatak života proveo je u bogatom umetničkom stvaralaštvu i njegovo rukovanje četkom postalo je šire i energičnije, kao da hita da ide ukorak sa idejama koje izbijaju iz njega. On uživa u sudaranju tela (sl. 309) i alegorijskim scenama u kojima se nebeske slike živo prepliću sa smrtnicima. Od neslavnog života Marije Mediči on je napravio jedan slavan kosmički spektakl, dramatičnu vilinsku bajku bujne imaginacije. Njena istorija počinje da živi plastičnim životom; Rubens je od nje lako napravio alegoriju u divnim slikama kao na primer u *Dolasku Marije Mediči u Marsej* (sl. 311).

Kada je pozirala za svoj portret (sl. 310), on ju je odenuo u veličanstvenu plavu živahnost koja je čini upečatljivom i divnom; sam njen okovratnik predstavlja trijumf boje. Pa ipak, sve je urađeno bez laskanja: delimično baš zbog svoje iskrenosti ovaj portret je tako prodoran. Rubens je reagovao na stvarnost

315 **PITER PAUL RUBENS** *Umetnikovi sinovi*





314 **PITER PAUL RUBENS** *Helena Furman*



316 ANTOAN VAN DAJK
Kardinal Bentivoljo



317 JAKOV JORDANS *Četiri jevanđelista*

i uhvatio je možda snažnije nego ijedan drugi slikar. Odista, kao da je ceo svet iznet na tanjiru pred Rubensa: samo ga je on mogao potpuno svariti. Njegova deca (sl. 315) ili njegova druga žena, Helena Furman (sl. 314), naslikani su sa isto toliko istine — oseća se — koliko i ljubavi. U njegovim poslednjim slikama pojavljuje se Helena kao duh, sa svojom plavom kosom i sedefastom kožom, koja je ovde zanosno istaknuta krznenim ogrtačem koji je miluje. Posle Rubensove smrti ona je htela, kažu, da uništi ovaj spomenik njegove ljubavi i genija.

Rubensovo delo je, po svojoj neiscrpnosti, slično životu; samo, čovek je ranije ostario. Nikakvo pomanjkanje snage ne oseća se u slici *Chapeau de paille* (sl. 313); jedna nepoznata žena gleda ispod šešira, a on i sam deluje kao živ, zbog perja koje se vije oko njegovog oboda. Apsolutno majstorstvo gospodari bojom, brzo povlačeći kičicom po površini, tako da portret prosto treperi od snage, a površina slike podrhtava od života. Pred kraj života Rubens je kupio jedan letnjikovac, izvan Anversa, koji još uvek postoji: *Zamak Sten* (sl. 312). Čak i ovde, gde je proveo svoja poslednja leta, on je slikao; posle svih svojih velikih alegorija i mitologija, lova i portreta, on se okrenuo pejzažu svog zavičaja. Jesen se već dotakla drveća, jedan lovac i njegov pas prikradaju se prepelicama. Izukrštano drveće i potoci vode oko do azurnog neba gde usijani beli kolut sunca nisko visi na horizontu, bacajući zrake kroz prošarani oblak — efekat u slikarstvu koji niko do Ternera neće ponovo pokušati.

Rubens je posetio Englesku i Čarls I ga je proizveo za viteza. Njegov najdarovitiji učenik, A n t o a n v a n D a j k (1599—1641) nastaniće se u Engleskoj i isto tako steći titulu viteza. Kao i Rubens, Van Dajk je bio slikar religioznih slika, ali mnogo manje snažnih. U slikanju portreta on je bio oštriji, nervozniji i mada ograničen u izboru, on je umeo da svojim aristokratskim klijentima da izvanrednu gracioznost. *Kardinala Bentivolja* (sl. 316) radio je za vreme boravka u Italiji, pre dolaska u Englesku. Upola prikrivajući dostojanstvenost, kardinal je impresivno dostojanstven. Van Dajk je ovladao veštinom



318 ANTOAN VAN DAJK *Carls I Engleski*



319 KORNELIS DE VOS *Dva deteta*



320 VILIJAM DOBSON *Endimion Porter*

kako da postigne gracioznost, koja sa malo nejasne apstrakcije čini setno gracioznim Engleze više klase, koje će docnije slikati. *Čarls I Engleski* (sl. 318) predstavlja savršen proizvod svih njegovih talenata: kralj šeta kao neki elegantan gospodin, ali konjušari i konj (nervozan kao i sve Van Dajkove životinje) nagoveštavaju da je u pitanju neko ko nije samo običan gospodin. Umetnik dokazuje da je i vešt dvoranin. Odela od tanke svile naslikana su sa pažnjom koja skoro prelazi u opsesiju; čini se da je Van Dajk imao utančano osećanje za svilu srodno Vagnerovom. Njegove najbolje slike nemaju ničeg zajedničkog sa Rubensom, već potiču od talenta nežnog kao biljka iz staklene bašte, bolešljivog i preosetljivog.

Posle Rubensove smrti u Anversu je ostao njegov manje darovit učenik Jakob Jordans (1593—1678), da završi neka dela poručena kod Rubensa i nastavi sa svojom grubom verzijom njegovog stila (sl. 317). Atraktivniji je rad Kornelisa de Vosa (1584—1651), koji je povremeno radio za Rubensa, i čiji portreti, osobito dece (sl. 319), imaju neku tihu individualnu draž, više holandsku nego flamansku.

Van Dajk je umro u Engleskoj u kojoj je već tinjao građanski rat. Njegovo shvatanje portreta dominiralo je u engleskom slikarstvu više od sto pedeset godina, a portretisane ličnosti nosile su još dugo van Dajkove kostime. Kao dvorskog slikara nasledio ga je Vilijam Dobson (1610—46) u čijem *Endimionu Porteru* (sl. 320) ima više zdravog razuma nego draži, i bezbroj dokaza za Porterova raznovrsna interesovanja. Živeći mnogo duže, i imajući čak većeg uspeha od Van Dajka, ser Piter Leli (1618—80) slikao je čuvene ličnosti u Engleskoj, u doba restauracije. Holanđanin rođen u Nemačkoj, Leli je na dvoru Čarlsa I stvorio tromi barokni stil portreta. *Gospode iz porodice Lejk* (sl. 321) su sladunjavo senzualne i zadovoljne same sobom, a njihov ten ističu dekoltovane svilene haljine.

Na jednom dvoru veoma različitom od dvora Čarlsa I ili II radio je Diego Velaskez (1599—1660), prvi veliki španski slikar. Rođen u Sevilji, Velaskez je rano postao dvorski



321 PITER LELI *Gospođe iz porodice Lejk*

322 DIEGO VELASKEZ *Žena koja prži jaja*

slikar Filipa IV Španskog u Madridu, gde ga je 1628, prilikom svoje druge posete, upoznao Rubens. Dvaput je Velaskez odlazio u Italiju, ali su ga njegove funkcije dvorskog službenika sve više sputavale i verovatno doprinele da se umanji njegova slikarska delatnost.

Njegove rane slike mešaju karavađovski realizam sa dostojanstvom žanra koji podseća na Le Nena, ali su dublje. Neusiljen intenzitet karakteriše njegove slike: od rane slike *Žena koja prži jaja* (sl. 322) do poslednjeg od njegovih portreta. Ništa se ne postavlja između njega i onoga što on vidi; ništa ne ometa njegovu viziju. Njegova glavna osobina je da se uzdržava od komentara, da postaje oko koje beleži ono što se nalazi ispred njega. A ispred njega nalazi se mračni, kruti i prazni španski dvor na kome su se bolešljiva kraljevska deca gušila među kaluđericama, kepecima i psima. Velaskez je ostavio svedočanstvo o dvorskom životu isto onako strahotno kao što su i Sen Simonovi memoari.

Pod Ticijanovim uticajem Velaskezovo rukovanje uljanom bojom postaće elastičnije i impresionističko. Neposredno pred svoju prvu posetu Italiji, 1629, on je još uvek slikao sa temeljnim karavađovskim efektom. *Pijanice* (sl. 323) su ambiciozna šarada sa bogom Bahom, kao seljakom, među isto tako prostačkim seljacima. Po povratku u Španiju Velaskez je opet mogao da slika portrete sa zapanjujućom slobodom, kao što je *Infant Baltazar Carlos na konju* (sl. 325), platno koje je skoro sedam stopa visoko i verovatno prvi konjanički portret deteta. Novom lakoćom on brzo ucrtava brdovitu pozadinu, a izvezeni kostim posipa sjajnim svetlim tačkama. Srebrnasto-ružičasta traka odaje poštu Ticijanu, ali poza propetog konja i jahača je nova barokna koncepcija — pre nadahnuta Rubensom. U centru cele ove bravure je bledo, bojažljivo, neoformljeno lice petogodišnjeg naslednika španskog prestola, osuđenog da umre mnogo ranije nego što ga je mogao naslediti. Velaskez bez komentara beleži njegov bespomoćni izraz, ali mu ovaj ne izmiče. Slikajući *Franceska Lescana* (sl. 326),



323 DIEGO VELASKEZ *Pijanice*

324 **DIEGO VELASKEZ** ***Predaja Brede***



325 **DIEGO VELASKEZ** ***Infant Baltazar Carlos na konju***



326 DIEGO VELASKEZ *Francesko Lescano*



327 DIEGO VELASKEZ *Papa Inoćentije X*

patuljaka dodeljenog Baltazaru Karlosu za zabavu, on je postigao neodoljiv efekat jednostavnom i neposrednom iskrenošću u portretisanju. Kao Baltazar Karlos i Leskano je upečatljivo živ i bistar, dok je Filip IV, u svim portretima koje je radio Velaskez, tup i arogantan.

U ogromnoj kompoziciji *Predaja Brede* (sl. 324), Velaskez je pokazao sposobnost daleko iznad one u slici *Pijanice* da organizuje pretrpanu scenu. U ovoj slici ima čak osećajnosti koja zbunjuje, iskrenosti mašte koja je čini veoma različitom od uobičajene slike bitaka. Ona slavi veliku špansku pobedu u Nizozemskoj, pa ipak se pobeđeni Justin iz Nasaua, koji predaje ključ od grada, i pobednik Spinola, sreću kao domaćin i gost. Ovde ima vrlo malo barokne snage, ali ima osećanja za gole činjenice dveju armija: na levoj strani su Nizozemci u kožnim kaputima i sa nekoliko nespretnih kratkih kopalja, dok se na desnoj strani diže preteća palisada od španskih kopalja iznad grupe do zuba naoružanih plemića u prvom planu. Vojna pobeda izražena je psihološkim jezikom. *Predaja Brede* je glavni dokaz Velaskezove visoke svesti, mada je on više voleo, ili se od njega više zahtevalo, da je ublaži u portretisanju.

Posle ograničenog kruga ličnosti koje su mu mogle služiti kao modeli i monotone etikecije madridskog dvora, Velaskez mora da je pozdravio svoju drugu posetu Italiji, ispunjenu nabavkom slika i umetničkih predmeta za Filipa IV. U Rimu je 1650. tadašnji papa Inoćentije X pozirao za portret (sl. 327) u kome Velaskezova pouzdana sloboda u rukovanju bojom dostiže veličanstven vrhunac. Papino rumeno lice odudara od njegovog crvenog ogrtača, koji je sam po sebi remekdelo, u kome se svilena tkanina suprotstavlja belom lanenom platnu i čipki na drugim delovima odeće. Pored sve svoje tehničke briljantnosti — a nema sumnje da je Velaskez mislio da pokaže Rimu kako je umeo da bude briljantan — ovaj snažni portret ima prodornosti koja se može naći samo još kod Ticijana. U njemu ima nečeg neusiljenog, posle formalnosti španskog dvorskog života kakvog ga je Velaskez video, i koji je po povratku konačno naslikao u jednoj od po-



328 DIEGO VELASKEZ *Las Meninas*



329 BARTOLOMEO ESTABAN MURILJO *Dva Trojstva*



330 BARTOLOMEO ESTEBAN MURILJO
Dečaci sa voćem

slednjih, neobično složenih kompozicija (sl. 328). Trik sa ogledalom u dnu sobe s udubljenjem, u kome se vide gledaoci kako stoje onde gde stvarni gledalac stoji da posmatra sliku, mogao je čak biti nadahnut Van Ajkovom slikom *Bračni par Arnolfini* (up. sl. 104), tad u španskoj kraljevskoj zbirci. Ali ovde se u sobi nalaze devojke oko infantkinje Margarete Tereze i sam slikar, zaposlen verovatno na izradi portreta kralja i kraljice, čiji se likovi vide u ogledalu. Usled složene igre prikaza i iluzija ova grupa ostaje čvrsta: ona ne pozira očigledno za portret, već je uhvaćena u trenutku akcije: jedna devojka kleči pred infantkinjom, jedan dečak miluje psa nogom, u pozadini se otvaraju jedna vrata i uokviren njima, na svetlosti koja dolazi spolja, vidi se jedan čovek. Ne samo da je boja stavljena impresionistički, već se na prvi pogled i sama slika može činiti kao »impreslja« dvorskog života. Ništa se ne zna o tome kako je nastala, ali je ona jedinstvena među Velaskezovim delima, i verovatno je da je, kao i kraljevsko blago starog Egipta, trebalo da bude skrivena od očiju običnog čoveka.

Uglavnom izvan dvorskog kruga bio je Francisko de Zurbaran (1598—1664) koji je sasvim dobro poznavao Velaskeza. Zurbaran je svoju umetničku karijeru proveo u Sevilji i njegove su slike uglavnom religiozne, često nevažni događaji iz života manje poznatih svetaca. Kao Velaskez i on mirno iznosi ono što jeste: sa natprirodnim spokojstvom sv. Bonaventura leži na svom odru (sl. 331). Obris njegove glave sa mitrom vidi se savršeno jasno: oblik se ispituje nepristrasno i divno iznosi paletom koja podseća na Velaskezova rana dela. Njegovi svetitelji mirno primaju svoje svetiteljstvo, jer u Zurbaranovom svetu neobično i čudesno svakodnevni su događaji. Zurbaranova *Mrtva priroda* (sl. 332) izgleda nešto više od mrtve prirode: kao da bi, posmatrajući je, čovek mogao prodreti u tajnu života.

Religiozne slike Bartolomeja Estebana Murilja (1617—82), takođe iz Sevilje, pokazuju mnogo topliju, umilniju pobožnost. Modeli nisu grubi već prijatni, ženstveni i graciozni, kod kojih nežne draperije i još

331 FRANCISKO
DE ZURBARAN
Smrt sv. Bonaventure



332 FRANCISKO
DE ZURBARAN
Mrtva priroda



333 JAN ASELIN *Ljutiti labud*



334 REMBRANT VAN RIJN *Autoportret*

nežniji oblaci kriju oblike. Zaista, kod Murilja pravu sposobnost suviše često skriva jedva obojeni dim, pun tamjana, koji ublažava efekat. Njegove najbolje oltarske slike, kao *Dva Trojstva* (sl. 329), zbilja su više rokoko nego barokne, i anticipiraju religiozne slike osamnaestoga veka. Nesumnjivo je da njegov sentimentalni stav prema siromašnoj deci liči na devetnaesti vek (sl. 330), tako je udaljen od Velaskezovog dostojanstvenog žanra (up. sl. 322), koji se pak karakteriše kao »duboko španjolski«. Muriljo ukazuje na jedan vid španske prirode koji je nepogodan za široka uopštavanja i ne tako očigledno vredan hvale.

Ovaj vek je voleo žanr-slikarstvo, čak i kada je žanr — kao kod Murilja — bio doteran, a žaoka aktuelnosti otklonjena. U Nizozemskoj se sada javila velika škola žanr-slikarstva, u isto vreme kada se Nizozemska dizala kao nacija iz onih Ujedinjenih Provincija koje su uspešno prkosile Španiji. I *Ljutiti labud* (sl. 333) Jana Aselina (1682—1749) lako je pretvoren u simbol nizozemske nezavisnosti. U izvesnom smislu nizozemski slikari imali su teži život od svojih savremenika u drugim zemljama. Ovde zapravo nije bilo dvorskog ili crkvenog pokroviteljstva; nije bilo tradicije u kneževskim slikarima, a umetnik je smatran samo nešto višim od zanatlije, koji drži zalihe tražene robe. Nizozemci su uglavnom tražili slike koje su predstavljale njih i njihovu zemlju.

Potražnja za različitim tipovima slika dovela je dotle da su se mnogi slikari specijalizovali u posebnim granama, a ta specijalizacija bila je nešto novo u istoriji. Ali jedan slikar je stajao iznad svih grupa i podgrupa, ostavljajući mali broj onih van domašaja njegovog uticaja: Rembrant van Rijn (1606—1669). Mada Rembrant nije nikada posetio Italiju, verovatno nikad napustio Nizozemsku, italijansko slikarstvo nije mu bilo nepoznato i, kao veliki umetnici visoke renesanse, on je želeo da podigne ugled slikarstvu. U vreme prosperiteta imao je pored italijanskih slika, gravira prema Rafaelu, i jednu knjigu za koju se kaže da ju je ilustrovao Mantenja. Kako se rano obogatio, srećno oženio, do 1640. postao je čuven daleko van Nizozemske,



335 PITER LASTMAN *Junona otkriva Jupitera*

336 REMBRANT VAN RIJN *Oslepljivanje Samsona*



337 REMBRANT VAN RIJN *Titus čita*



338 REMBRANT VAN RIJN *Večera u Emausu*

te je moglo izgledati da je skoro ravan Rubensu po uspehu i talentu. Pa ipak, kada je Rembrant umro, Amsterdam nije bio u žalosti. Nije bilo opšte žalosti koja se osećala u Italiji povodom smrti Rafaela i Mikelanđela. A spisak Rembrantove pokretne imovine, 1669, jedva prelazi jedan do dva jorgana, jednu postelju, nešto odela i slikarski pribor.

Kao mlad čovek Rembrant je napustio univerzitetski grad Lajden, u kome se rodio, i otišao u trgovački centar Amsterdam. Ovde je učio kod Pitera Lastmana (1583—1633) koji je radio u Italiji i čije su poitalijanjene slike, obično manjih dimenzija, dramatične skoro do grotesknosti, ali često obiluju i raskošnim bojama (sl. 335). Lastmanove minijaturne barokne scene, Karavađo u malom, izvršile su svoj uticaj na Rembranta, čije su dramatično osvetljene barokne slike, kao *Oslepljivanje Samsona* (sl. 336), pohvala italijanskoj umetnosti. Ali Rembrantova veština u portretisanju bila je ono što mu je od početka donelo uspeh. Vrlo rano on je umeo da postigne grubu nekonvencionalnost u svom mladalačkom *Autoportretu* (sl. 334), dovoljno različitom od kasnijih poznatih autoportreta u kojima su događaji i godine izubijali crte, dok lice nije postalo slično licu boksera koji stalno trpi poraze, ali nikad ne napušta ring. Pažnja javnosti skrenuta je na Rembranta kao portretistu 1632, kada je naslikao grupu *Čas anatomije dr Tulpa* (sl. 339), koja je ne samo zadovoljila modele nego je i za slikara predstavljala problem koji je rešio distribucijom svetlosti i senke; i amsterdamski hirurzi su manje interesantni od rasporenog leša pred njima.

U stvari Rembrant je celo vreme išao za onim što ga je zanimalo, neprestano crtajući, slikajući, gravirajući. Njegovo osećanje za ljude produbljivalo se dok se on odvajao od tradicionalnog portretisanja, uprošćujući dramu da bi dobio dublje efekte. Nema ničeg baroknog u *Večeri u Emausu* (sl. 338), već neke skoro tragične manifestacije u Hristu kao hodočasniku — kao da je lomljenje hleba dozvalo u njegov umorni um tajnu večeru i njegovo stradanje.

Koncentrisanjem na bitnom, Rembrantovi portreti dobili su prodornu intimnost. Ljubav



339 REMBRANT VAN RIJN *Čas anatomije dr Tulpa*



340 REMBRANT VAN RIJN *Porodični portret*



341 REMBRANT VAN RIJN *Jevrejski par*

prema modelu samo se povećava u portretima nekolicine ljudi u njegovom malom, i sve manjem, porodičnom krugu, od kojih je većina umrla pre njega. Portret njegovog sina, *Titus čita* (sl. 337), je revolucionaran po jednostavnosti: ništa ne bi moglo biti nenameštenije ili ekonomičnije u koncentrisanju na bitnom. Figura se pojavljuje iz polutame; svetlost rastura tamu da osvetli samo lice i ruke. U Rembrantovim sasvim kasnim portretima stvarno ima šekspirovskog shvatanja života, kao u *Porodičnom portretu* (sl. 340). Grupa je naslikana smelo i nežno; boja menja gustinu prema Rembrantovim zahtevima, stvarajući tkivo i ton prema tome kako je otrvena, izribana ili jako zgrušana, da predstavi komad ćilibarsko-crvenog rukava, bore na koži, konac u vezu ili dragi kamen. Brižljivo rukovanje kičicom u *Času anatomije dr Tulpa*, rađenom tridesetak godina ranije, ustuknulo je pred ovim slobodnim slikanjem u toplim tonovima kojim preobražava portret rađen po narudžbini. U ovim poslednjim godinama Rembrant izgleda potpuno nesputan. Čudno potresan *Jevrejski par* (sl. 341) ima neke jačine i tajanstvenosti koje predmet slike čine irelevantnim. Čak i kad ima zvaničnu porudžbinu, kao u *Suknarima* (sl. 342), iz 1662, Rembrant daje grupni portret neodoljivog intenziteta, koncentrišući pet jednostavno obučenih članova suknarskog esnafa oko stola zastrtog crvenim ćilimom, dajući im svu onu nedefinisanu ozbiljnost vlasti. Oni nemaju nikakvog simbola vlasti ili statusa; oni su obični imućni buržuji, nesvesni besmrtnosti koju stiču dok sede u svojoj odaji obloženoj panelima.

Čovekoljublje i saosećanje u Rembrantovim delima ne može se kopirati; njegov atelje, međutim, tokom uspešnih tridesetih i četr-

342 REMBRANT VAN RIJN *Suknari*

343 FRANS HALS *Upraviteljice staračkog doma u Harlemu*



344 JAN VERMER *Pogled na Delft*

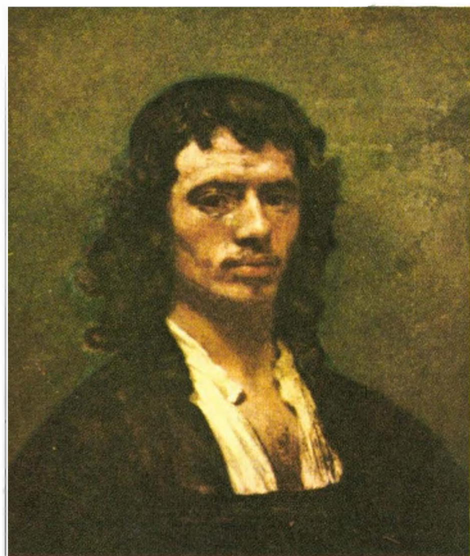
desetih godina, bio je pun mladih ljudi podstaknutih njegovim primerom, uzbuđenih njegovim eksperimentima svetlosnim efektima. Čak i mnogo stariji slikar, Frans Hals (1580/5—1666), koji je radio u Harlemu, osetio je njegov uticaj. Smeli, bravurozni stil Halsovog prilično površnog manira izmenjen je u njegovim kasnijim slikama i produbljen do impresivnog osećanja za karakter, kao u *Upraviteljicama staračkog doma u Harlemu* (sl. 343). Ima neke oštrine u ovim grupama administratora dobrovoljnih ustanova, ne samo zbog toga što je i sam Hals postao siromašan i zavisan od milostinje. Rembrantov najveći učenik bio je Karel Fabricius (1622—54) od čijih je dela malo sačuvano. U njegovom *Autoportretu* (sl. 345) osvetljeni zid je skoro važniji od lica u senci, i grubi zid od cigalja ima, anticipirajući Šardena, rapavo tkivo. Obrnuto od Rembrantovog uobičajenog načina, ovde je pozadina osvetljena, a figura tamno osenčena (ali up. sl. 334).

Prilikom eksplozije magazina baruta u Delftu, 1654, poginuo je Fabricius, ali — kaže jedan savremenik — iz vatre koja je njega uništila digao se Jan Vermer van Delft (1632—75). On je imao neke Fabricijeve slike, a možda je bio i njegov učenik.

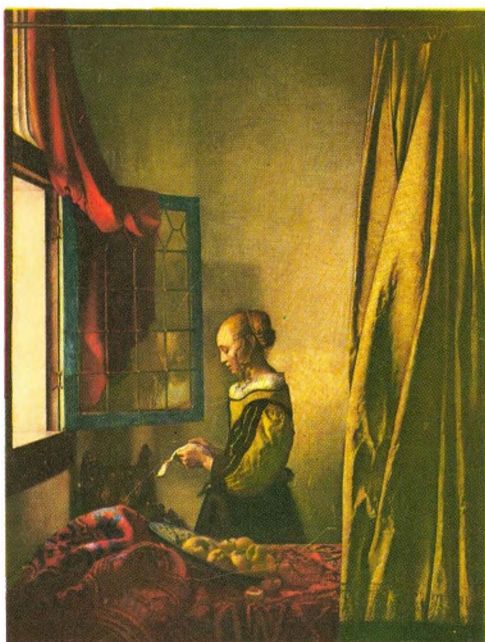
Vermerovi svetlosni efekti su isto tako novi, ali obično postavljeni unutar neke prostorije: unutrašnja atmosfera ublažava sjaj i daje neku sedefastost, umesto Fabricijeve grube dnevne svetlosti. Vermer je umetnik savršenog



346 JAN VERMER *Atelje*



345 KAREL FABRICIUS *Autoportret*



347 JAN VERMER *Pismo*



348 PITER DE HOH *Enterijer*



349 GERHARD DU *Radnja trgovca živinom*

registra. Njegovo osećanje tona je izuzetno. *Pogled na Delft* (sl. 344) pokazuje skoro fotografsku istinu, ne želeći da izdvoji bilo koji događaj ili predmet. U izvesnom smislu slika spada u nizozemske topografske slike, ali ima iste diskretnosti i nepristrasnosti koja karakteriše Vermerovo *Pismo* (sl. 347), a u kojoj žanr prelazi u svečano spokojstvo: sobu i model spaja hladna svetlost koja održava sve u celini — kao u prizmi. Takva slika nije žanr nego trenutak čiste kontemplacije. Lucidni *Atelje* (sl. 346) je za nas interesantniji zbog crnih i belih pločica, nego zbog neke eventualne informacije o slikarskim ateljeima u Nizozemskoj sedamnaestog veka. Baš kao što stolice i zavese i mesingani svećnjaci postižu novu dostojanstvenost kada ih miluje Vermerova svetlost, tako čovek prestaje da pripada sadašnjosti i stiče večitost: za sva vremena devojka čita, ili prosto dotiče dirke na instrumentu, slikar stavlja prve konture na štafelaju.

Piter de Hoh (1629 — posle 1684?) je mnogo razumljiviji slikar, ali je Delft imao i na njega uticaja: čak i danas taj grad je nekako povučen i tih. Dok je tamo živeo, Hoh je umeo da naslika virtuoznu i tihu lepotu *Enterijera* (sl. 348), toplih tonova, posle Vermerove srebrnaste hladnoće. Svetlost je stvarno uhvaćena u čaši domaćice koja se i sama ocrtava na svetlosti na način koji podseća na Fabricija. Ovde predmet nije nametljiv; ali uskoro je počeo da se razvija u prilično trivijalan žanr. Veoma doterane i potpuno nezanimljive male slike došle su od plodnog Gerharda Dua (1613—1675), čiji su savremenici veoma voleli radove kao *Radnja trgovca živinom* (sl. 349). Sentimentalnost ulazi u *Lenju služavku* (sl. 350) Nikole Meza (1634—93), mada je slika (datirana 1655) jedna od najranijih enterijera sa pogledom u drugu sobu; Mez nas vraća u tajanstvene polusenke Rembrantovih enterijera.

Muzika često služi kao tema za nizozemske enterijere. Gerhard Ter Borh (1617—1681) daje izbliza scenu muziciranja u *Koncertu* (sl. 351), bez dovitljivosti u perspektivi i više kao izgovor za briljantno slikanje svile i krzna. Preokupacije sa svetlošću — a svetlost je ono što žanr-scene uzdiže iznad trivijalnog



351 GERHARD TER BORH *Koncert*



350 NIKOLA MEZ *Lenja služavka*



352 JAN STEN *Kuglaši*



353 ADRIJAN BRAUVER *Seljaci koji piju*



354 JAN VAN HUJSUM
Voće, cveće i insekti

— nalaze se još uvek u najboljim slikama J a n a S t e n a (1625/6—1679), čiji *Kuglaši* (sl. 352) predstavljaju iznenađenje posle njegovih uobičajenih prizora, pretrpanih i bučnih. Ovde, na dasci od otprilike jedne kvadratne stope, Sten stvara jedan sjajan i miran prizor. Trio koji sedi na levoj strani, sa mrtvom prirodom koju čini bure i beli zemljani bokal — shvaćen je kao deo »fête champêtre«, veoma različitog od Đorđoneovog (up. sl. 218). Ali i ovde i tamo prikazani su ljudi koji se zadovoljavaju da u tople dane sede napolju, na čistom vazduhu.

Veoma različiti žanr-prizori slikani su preko granice, u Flandriji sedamnaestog veka, gde je A d r i j a n B r a u v e r (1605/6—1638) slikao svoje bučne prizore iz seljačkog života. *Seljaci koji piju* (sl. 353) spaseni su samo delikatnošću obrade od odvratnosti i trivijalnosti. Možda isto opravdanje treba dati i D a v i d u T e n i j e r s u (1610—1690) čiji prizori u krčmi potiču od Brauvera i čiji su groteskni predmeti, kao *Iskušavanje sv. Antonija* (sl. 356), rađeni prema poznatoj tradiciji flamanskog slikarstva.

Severnjačku tendenciju da beleži neposredno i svakidašnje, već očiglednu kod Roberta Kampena u petnaestom veku, razvili su Nizozemci ne samo u žanr-prizorima, već i u novoj kategoriji slika, mrtvoj prirodi. Mrtva priroda sama po sebi postaje pogodan predmet za slikanje mada su u »realizmu« nekih od ovih slika prisutni i simbolični tonovi. Školjke i lale lako su simbolizovale taštinu i glupost u zemlji u kojoj su se ljudi mogli upropastiti radi njih. J a n v a n H u j s u m (1682—1779), jedan od najbolje plaćenih slikara svoga vremena, iskreno je dekorativan u svojim mrtvim prirodama cveća i voća (sl. 354), u kojima cveće često pripada različitim godišnjim dobima. Slikari čiste mrtve prirode zadovoljavaju se jednostavnijim i strožim rasporedom. Jedan skoro vermerovski mir vidi se u nežno hladnim slikama V i l j e m a H e d e (1594—1682). U njegovoj *Mrtvoj prirodi* (sl. 355) ima malo hrane; ona stvarno predstavlja jedan intelektualan raspored izvesnih oblika, srebrnastih čak i kad nisu načinjeni od srebra; a zadovoljstvo u raspoređivanju mrtve prirode vraća se u dvadesetom veku sa kubizmom.

355 VILJEM HEDA *Mrtva priroda*



356 DAVID TENIJERS *Iskušavanje sv. Antonija*



357 EZIJA VAN DE VELDE *Scena na ledu*

Najbolje nizozemske mrtve prirode imaju izvesne prisnosti koje ima u Vermerovim slikama. Manje inventivne od Zurbarana (up. sl. 332), one se još uvek koncentrišu na vidove svakodnevnog života: čaše, činije, turski stolnjaci iz domova samih slikara. Izvan kuća nalazio se njihov grad i njihov kraj, zemlja zbog koje su se Nizozemci borili sa Španijom. Ležeći nisko, laka žrtva invazija s mora, Nizozemska je zemlja savršena za zapažanje trenutnih atmosferskih efekata. J a k o b v a n R o j s d a l (1628/9—1682), rođen u Harlemu, bio je najveći otkrivalac promenljive lepote Nizozemske. Sama nizozemska ravnica pogoduje oku dok putuje prostranim pejzažom (sl. 358) do oblačnog neba. Onu lekciju, za koju je Kanstebl rekao da je najbolja od svih koje je naučio: »Zapamti, svetlost i senke nikad ne miruju«, Rojsdal je instinktivno shvatio, kao što je to već bio učinio Rembrant. Rojsdalova neba su pokretne povorke oblaka u kojima neka siva pukotina iznenada obasjava deo vode ili pošumljenog kraja. Nijedan drugi nizozemski slikar pejzaža ne može se takmičiti sa Rojsdalovom raznolikošću. Pre njega pejzaž je slikao H e r k u l S e g e r s (1589/90—1638?) čije su monohromatske romantične slike (sl. 359) uticale na Rembranta. E z i j a v a n d e V e l d e (c. 1590? — 1630) je takođe igrao veliku ulogu u razvoju realističkog pejzaža, od izmišljenog pejzaža flamanske škole kasnog šesnaestog veka, po kojoj su proizvoljne vrste pejzaža — daljina je na primer uvek plava — još uvek bile pravljene. Van de Veldeova *Scena na ledu* (sl. 357) je scena iz stvarnog života, sa novom istinom u tonu. Isto važi i za divne scene na ledu, oživljene veselim figurama lutaka (sl. 360) H e n d r i k a A v e r k a m p a (1585—1634); oseća se da je sve veći naturalizam

358 **JAKOB VAN ROJSDAL** ***Prostrani pejzaž***



359 **HERKUL SEGERS** ***Pejzaž***



360 HENDRIK AVERKAMP *Zaledena reka*

nizozemskih slikara pejzaža ugasio kod ranih slikara veselost i slobodu koju su nasledili od Brojgela. Osim harlemskih »naturalista«, postojala je i grupa slikara pejzažista koja je posetila Italiju i vratila se u domovinu da slika poitalijanjene pejzaže. Kao Klod i oni su često slikali s prirode. Italijanski pejzaži Nikole Berkema (1620—83) koji je delimično radio u Harlemu, pokazuju idealizovan ali još uvek naturalistički svet u kome se sve kupa u svetlosti, čistijoj i zlatnijoj od bilo koje severnjačke svetlosti. Iskreno dekorativan je *Pejzaž sa oračem* (sl. 361) u kome se javlja osećanje blisko duhu rokokoa i elegancija koji nagoveštavaju Gejnzborove pejzaže.

Jedan od najvećih Nizozemaca, Albert Kojp (1620—91), proveo je najveći deo života u malom gradu Dordrehtu, koji se često javlja u njegovim slikama; on se uzdigao iz direktnog naturalizma i potpao pod uticaj italijanizera i njihove upotrebe svetlosti. Njegovi pejzaži su obično jednostavni prizori sa nekoliko goveda i čobaninom; figure i životinje su nespretno naslikane, ali cela slika blista prigušenom svetlošću, sa nebom koje se ogleda u mirnoj vodi. Ovakve slike će kasnije imati velikog uticaja ne samo na slikare iz Noridža, već takođe i na Ternera i Kanstebla. Nizozemci su sve više koristili umetnost kao ogledalo, ne samo sebe samih, već i svojih gradova. Oni su tvorci slika gradskih prizora, često slikanih kao da su viđeni kroz dečju panoramu. I u delima Pitera Senredama (1597—1665) čovek često prodire u plavu unutrašnjost crkava (sl. 364). Sačuvano je svega nekoliko obojenih kutija za perspektivu koje su uticale na taj tip slika, ali 1656. pisac dnevnika Ivlin je u Londonu video jednu takvu »trougaonu« kutiju koja predstavlja unutrašnjost neke crkve.

Najveći od svih slikara gradova je Jan van der Hajden (1637—1712) čija svetla jasnoća kazuje da je on očigledno bio učenik nekog slikara koji je radio na staklu. Njegove slike topografski su manje tačne nego što izgledaju i povremeno su »idealni« gradovi stvarani iz umetničkih razloga (sl. 363).

Kao i mnogi nizozemski slikari, Van der Hejden je imao i drugih poziva: njegova urbanistička interesovanja načinila su od njega autoritet za ulično osvetljenje i vatrogasna kola u Amsterdamu. Nizozemski umetnici koji su imali manje uspeha umirali su u sirotištima; drugi su postali carinici ili krčmari-gostioničari. A kada je Van der Hejden umro, veliko doba nizozemske umetnosti je prestalo.

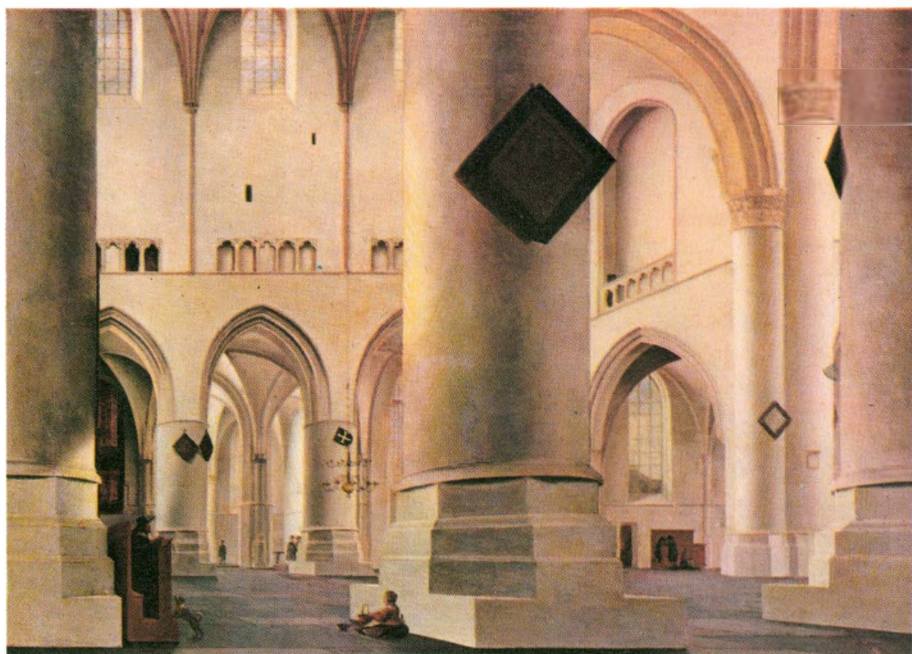


361 NIKOLA BERKEM *Pejzaž sa oračem*

362 ALBERT KOJP *Pogled na Dordreht*



363 **JAN VAN DER HAJDEN** *Pogled na Oude-Zijds-Voorburgwall u Amsterdamu*



364 **PITER SANREDAM** *Unutrašnjost Grote Kerka u Harlemu*

V
OD ROKOKOA DO GOJE

U OSAMNAESTOM VEKU umetnost se, možda prvi put, oslobodila predrasuda. Više nije bilo *potrebno* da slikarstvo izražava religiozna uverenja, prikazuje prirodu ili istražuje prostor. Značajno je da slikarstvo nije pobuđivalo osobito interesovanje kod većine velikih intelektualaca toga veka; i često je, zbog akcenta na dekorativnosti, ostalo neprimećeno. Kreativni slikari su radili protiv uobičajenih akademskih standarda, a koji put i na uštrb svog renomea. Ljudi su osećali da se nikada više neće pojaviti jedan Rafael, Pusen, Anibale Karači — ne shvatajući da bi se mogli pojaviti slikari isto tako veliki, a ipak potpuno različiti.
I zaista, vera u umetnost kao silu, oslabila je. Osamnaesti vek nije mogao a da ne bude skeptičan i nepoverljiv pema imaginaciji, kada je toliko postigao razumom i kada je napredak civilizacije vezivao jedino s uništavanjem mitova. Dekorativno slikarstvo je osobito cvetalo na preživelim dvorovima Francuske i Španije i u zemljama koje su bile u beznadežnom zadocnjenju, kao Italija. Ove zemlje i Nemačka (gde su postojala bezbrojna mala kraljevstva) stvorile su stil rokokoa koji se nikada nije učvrstio u Engleskoj, u kojoj su se tražili samo portreti. Čitavo to vreme rokoko je bio neka vrsta *infamije* koju je trebalo uništiti. Epoha je bila prožeta racionalističkim, naučničkim, i istraživačkim duhom u svim granama znanja. Nju je zanimao ser Isak Njutn, a ne nimfe i satiri. Uporedo s rokokoom, u proporcionalnom porastu s njegovim opadanjem, razvijao se ozbiljniji stil slikarstva, koji je čvrsto bio zasnovan na stvarnosti: prikazivanje sveta prirode ili svakodnevnog života ljudi ili životinja. A neoklasika je zapravo bila deo ovoga, predstavljala je naklonost prema istoriji umesto prema mitologiji, kojoj je bio sklon Pusen, i želju da umetnik svoju predstavu starog i modernog sveta zasniva na činjenicama i stvarnom stanju stvari. Otuda su neoklasicistički slikari većinom bili slikari istorije i izvrsni portretisti.
Krajem sedamnaestog veka u Francuskoj su se sukobi između pobornika Pusena i Rubensa završili pobedom *rubensizma*, koja je nagoveštena 1669. izborom u Akademiju Rožea de Pila, Rubensovog pobornika i biografa. Umetnički trijumf Rubensov obeležen je



365 ANTOAN VATO *Gilles*



366 ANTOAN VATO *Mezzetin*

uspehom dekorativnih slikara osamnaestog veka, u najvišoj meri uspehom Antoana Vatoa (1684—1721). Vato je rođen u Valansijenu, flamanskom gradu koji je upravo bio pripao Francuskoj, a uticaj koji je na njega izvršila Rubensova serija slika o Mariji Mediči, kada je bez prijatelja i bez novaca stigao u Pariz 1702. godine, bio je ogroman. Ali ovaj uticaj Rubensa na Vatoa pratio je i uticaj jednog drugog velikog dekorativnog slikara, Veronezea. Ipak, Vatoovo delo se veoma razlikovalo po raspoloženju i rasponu od velikih, zdravih i veselih slika njegova dva prethodnika. Turberkulozan od rane mladosti, on je živeo nemirnim, nezadovoljnim životom. Melanholija je ostavila traga i na njegovim najveselijim slikama, a na slikama klovnova i putujućih glumaca ima dubokog saosećanja (sl. 365 i 366), što se može protumačiti njegovom naklonošću prema bednicima i ljudima odbačenim od društva. On je lično bio lepo primljen. Imao je odanih prijatelja i postao je član Académie de peinture 1717, i tom prilikom je kao pristupni rad dao tzv. *Ukrcavanje za Kiteru* (sl. 367), koje zapravo prikazuje ljubavnike-hodočasnike kako napuštaju Kiteru, pošto su se poklonili Venerinom svetilištu na ostrvu. Dvoje po dvoje ljubavnika protežu se kao lanac od kipa ovenčanog ružama do brodića koji ih čeka. Jedan par ljubavnika još uvek okleva, drugi ustaje, a treći je krenuo put brodića, ali žena se s tugom osvrće. Brodić čeka, hodočašće ljubavnika se završilo.

Način na koji on upotrebljava boju liči na nekog Rubensa minijaturistu, sa nervozno svilastim potezima na odeći, lišću i klodovskim izmaglicama koje se obavijaju oko dalekih brda i mora. Elegantna, izveštačena i pomalo tužna, ova slika je čini se ipak najružičastiji pogled na društvo osamnaestog veka. Na jednoj od Vatoovih poslednjih slika, *Žersenovoj firmi* (sl. 368), predstavljen nam je stvarni izgled tog društva, ne više zabavljenog ljubavnim doživljajima, već kako posmatra slike i predmete u radnji Vatoovog prijatelja Žersena, za koga je on ovu »firmu« naslikao. Ono što je privlačilo glavnu pažnju stoleća, naglašeno je ovde sa vanrednim efektom. Majstorstvo Vatoove obrade sada je potpuno, široko i sigurno, i to baš u doba kada je sam

367 **ANTOAN VATO** *Ukrcavanje za Kiteru*



368 **ANTOAN VATO** *Žersenova firma*



369 NIKOLA LANKRE *Moulinet*



370 FRANSOA LEMOAN *Narcis*

slikar sve više malaksavao. Žersen spominje da je Vato bio toliko bolestan da je mogao da radi samo ujutro. Godinu dana kasnije bio je mrtav.

Samo kad Mocarta i Kitsa možemo naći paralelu Vatoovom tajnom osećanju slatke gorčine. Sve njegove slike odaju to osećanje prolaznosti: »Radost, čija je ruka uvek na usnama, kazujući zbogom«. Kao i Mocart i Kits, Vato uvek ide za nečim što izmiče. A Pejterova rečenica tačno izražava ton dela i čoveka: »On je u svetu uvek tražio nešto čega nema dovoljno, ili ga uopšte nema«.

Posle netipičnog genija Vatoovog, drugi slikari raznih »fêtes galantes«, ma kako puni draži, nužno se čine prilično neinteresantni. N i k o l a L a n k r e (1690-1743) je možda još uvek suviše bačen u zasenak tim poređenjem. Čisti, civilizovani šarm njegovog *Moulineta* (sl. 369) i draž *Kamarge* (sl. 371) ne nalaze se u osamnaestom veku izvan Francuske. A *Moulinet* je pripadao, s dvadeset pet drugih Lankrea (kao i *Žersenova firma*), onom nespretnom ljubitelju francuske elegancije, Fridrihu Velikom.

Klasične teme su zadržale svoju popularnost, ali se sada nisu više mogle previše svečano obrađivati. Venecija je bila pionir jednog dekorativnog načina slikanja koji je znatno uticao na francusku umetnost. *Narcis* (sl. 370) F r a n s o a L e m o a n a (1688—1737) pokazuje ovaj novi, nestašni manir koji ističe draž i boju. Zenit frivolnosti dostiže Ž a n O n o r e F r a g o n a r (1732—1806) koga oduševljava skoro prkosna igra na rubu vulkana, čiju je erupciju doživeo. U Fragonarovim kompozicijama, linije se uvijaju i spajaju kao ljubavnici. *Ljuljaška* (sl. 373), na kojoj je sve, pa čak i lišće koje liči na čipkasto donje rublje, lukava erotska šala, koja nas ne sme navesti na pomisao da je život u Francuskoj osamnaestog veka bio uvek tako veseo ili tako galantan. Ali žene su bile izložene frivolnoj pažnji više nego drugi svet. One se stalno kupaju (sl. 372) ili zanose ljude svojim nemoralnim čarom, kao što pokazuje moda sa slika koje ilustruju priču o *Rinaldu i Armidi* (sl. 374).

Otmena tematika i sklonost za dekorativnost susreće se kod velikog dvorskog slikara F r a n s o a B u š e a (1703—1770). I on je



371 NIKOLA LANKRE *Gospođica Kamargo igra*



372 ŽAN ONORE FRAGONAR *Kupačice*



373 ŽAN ONORE FRAGONAR *Ljuljaška*

studirao Rubensa. Pod pokroviteljstvom Madam de Pompadur (sl. 375), Buše je izradio bezbrojne nacrte za tapiserije i stvorio blistav veštački svet mitoloških sadržaja koji su, u stvari, većinom izgovor za slikanje niza zanosnih ženskih aktova (sl. 377), često istaknutih, kao ovde, plavim draperijama. Njegovi portreti Madam de Pompadur pokazuju da je umeo biti i ozbiljan portretist, dok slike kao što je *Doručak* (sl. 376) pokazuju njegov drugi vid, koji se ističe jakim interesovanjem za žanr-teme svoga vremena. Ipak, njega s pravom cene kao velikog crtača ženskih aktova koji su često manje čulni nego što na prvi pogled izgledaju. *Devojka koja se odmara* (sl. 379), možda jedna od ljubavnica Luja XV (mada joj to ne daje neko posebno obeležje), trijumf je jednostavnog i jasnog crteža koji pokazuje s kolikim je uživanjem Buše slikao ljudsku put. Ovakve su slike nesumnjivo cenjene izvan Francuske, ali značajno je da ženski akt nije bio nimalo popularan kao tema italijanskih ili engleskih slikara.



374 ŽAN ONORE FRAGONAR *Rinaldo i Armida*



375 **FRANSOA BUŠE** *Madam de Pompadur*



376 **FRANSOA BUŠE** *Doručak*



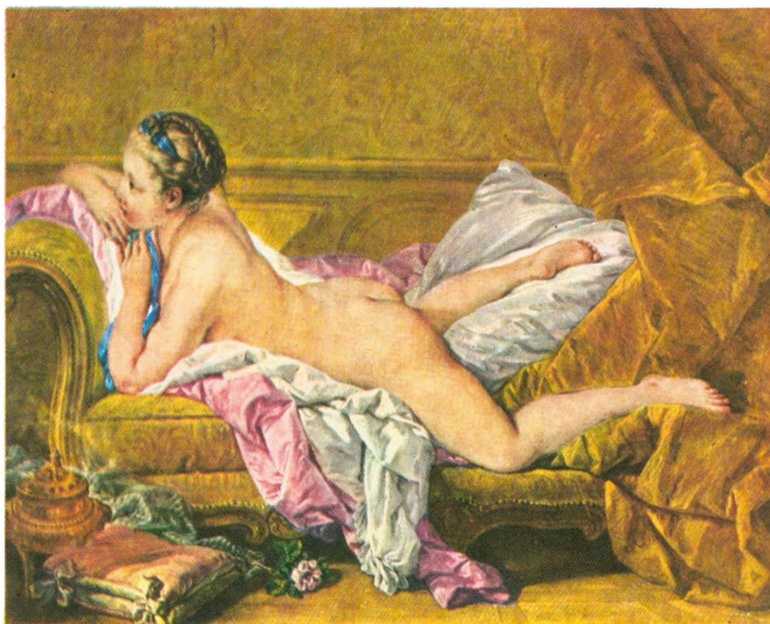
377 **FRANSOA BUŠE** *Dijana pri kupanju*



Već pred kraj sedamnaestog veka Francuska je dala dva fina portretista i prijateljska rivala Nikolu de Laržilijera (1656—1746) i Hijasinta Rigoa (1659—1743). Rigoov impresivni *Kardinal de Bujon* (sl. 380) najveličanstveniji je paradni portret, mada nam ipak delimično dočarava karakter modela. Dok je Rigo slikao ličnosti s dvora, Laržilijerovi modeli su bili manje aristokratskog porekla i njegova se krutost rastapala u šarmu rokokoa. *Slikar i njegova porodica* (sl. 381) je nov pogled ne samo na porodični život, nego i na život u odnosu na prirodu. Slika ima neusiljen ton koji kao da je predigra lakom, neizveštačenom načinu Gejnzboroovog slikanja.

Otmena tematika je dolazila do izražaja u francuskom slikarstvu portreta na način koji je bio tipičan za druge zemlje. Žan Mark Natije (1685—1766) laskao je, pod vidom mitoloških likova, većini dvorskih dama. *Madame Henriette* (sl. 386) pojavljuje se u nonšalantnom stavu koji baš ne bi bio prihvaćen ni u Veneciji ni u Londonu. Jedini

378 MORIS KENTEN DE LATUR
Madam de Pompadur



379 FRANSOA BUŠE *Devojka koja se odmara*

380 HIJASINT RIGO
Kardinal de Bujon





381
NIKOLA DE
LARŽILIJER
Slikar i njegova porodica



382 ŽAN BATIST GREZ *Razbijeni krčag*



383 LUIZA VIŽE LEBREN *Kraljica Marija Antoaneta*

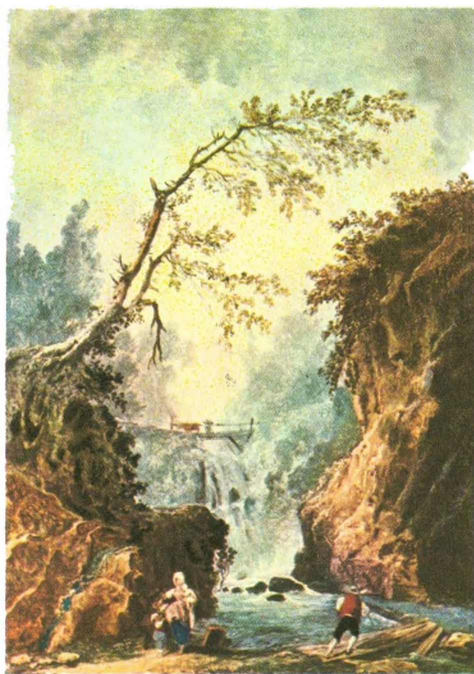
je Pariz od ova tri grada bio centar jakog kraljevskog dvora koji se služio slikarstvom radi svoga uživanja. U njegovom je srcu više godina vladala Madam de Pompadur. Na jednom od pastela koji je izradio Moris Kenten de Latur (1704—1788) imamo najpotpuniju predstavu o njoj kao kraljici umetnosti i nauke. Graciozna i ležerna (sl. 378) ona čeka, sa »Esprit des Lois« na stolu i notama u rukama, dolazak svog sluge, Luja XV.

Ova atmosfera graciozne ležernosti nije se dugo zadržala, jer su i sami uslovi koji su je omogućili bili osuđeni na propast. Didro je ustao da ukori Bušea i prezre Vatoa. U modu je ušla moralna jednostavnost. Slikarka Luiza Viže Lebren (1755—1842), prijateljica Marije Antonete, naslikala ju je ne kao kraljicu, već kao ženu sa sela (sl. 383). U Žan Batist Grezu (1725—1805) Didro je našao slikara patetičnih i »istinskih« slika koje su u sebi nosile visoke moralne principe. Grezove plačevne, a često pomalo i podmukle slike mladih devojaka u nevolji (sl. 382) — i to ne samo u jednom smislu — i same su uzbudljivo izišle iz mode s francuskom revolucijom. Nagoveštaji romantizma već se primećuju kod pejzažište Iber Robera (1733—1808), čiji *Vodopad kod Ronsiliona* (sl. 385) povezuje osećanje za dekorativnost sa stvarnim oduševljenjem za prirodu. I Luj Moro (1740—1806) je postizao slične efekte, kao na slici *Otmeno društvo u parku* (sl. 384), gde pejzaž umanjuje figure do beznačajnosti.

Izvan rokokoa i proto-romantizma nailazimo na najvećeg francuskog slikara XVIII veka, posle Vatoa, Žan Batista Simeona Šardena (1699—1779). Na neki način čini se kao da je on kulminacija nizozemskog, a ne francuskog slikarstva, no ipak s dubinom koja podseća na Pusena. Uzimajući najobičnije teme, *Sto postavljen za doručak* (sl. 389), *Povratak s pijace* (sl. 388), Šarden je pogodio njihovu bit i sigurnom ih rukom preneo na platno, bez trivijalnosti ili sentimentalizma, i, srećom, bez nizozemskog shvatanja humora. Svojim objektima Šarden daje puno dostojanstvo postojanja: njegova *Mrtva priroda* (sl. 387) skoro je moralna po svojoj ozbiljnosti.



384 LUJ MORO *Otmeno društvo u parku*



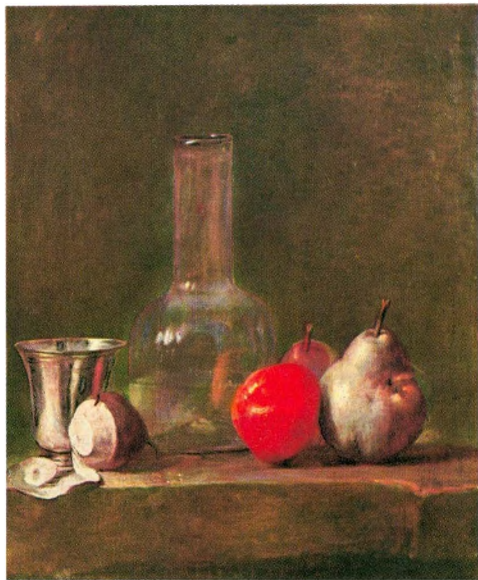
385 IBER ROBER *Vodopad kod Ronsiliona*



386 ŽAN MARK NATIJE *Madame Henriette*



388 ŽAN BATIST SIMEON ŠARDEN *Povratak s pijace*



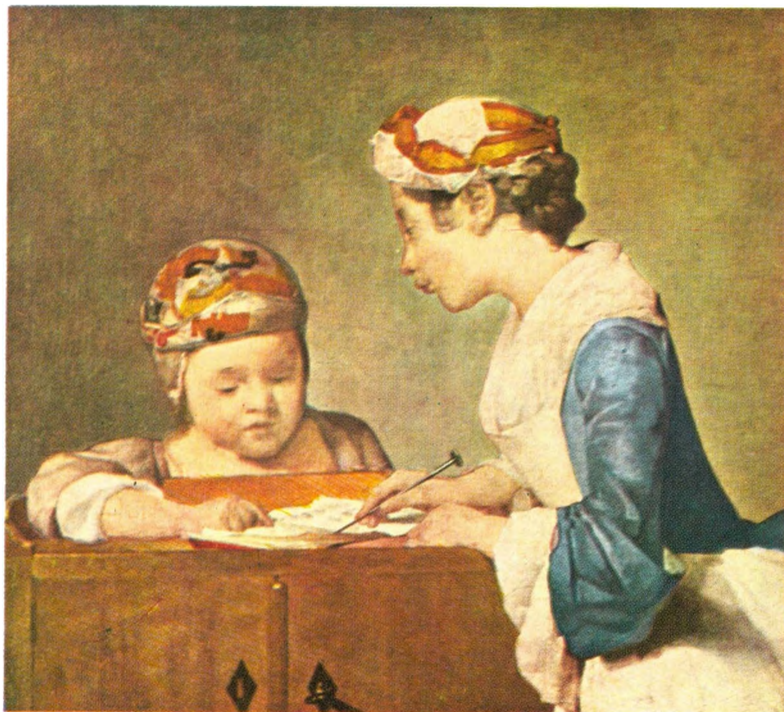
387 ŽAN BATIST SIMEON ŠARDEN *Mrtva priroda*

I zaista, lonci i činije koje je naslikao, zanimljiviji su i dostojanstveniji od mnogih ljudskih bića. No, on je isto tako umeo da vanredno uhvati ozbiljnost dece obuzete svojim zadatkom (sl. 390). Istinitost tona i strogo planiranje kompozicije predstavljaju samo dve Šardenove vrline. Kvalitet same boje je istinski čudesan, skoro zrnast po svome sastavu, a ipak sposoban da predstavi sočnost mesa ili voća, metal tiganja, šuštavost čaršava. Šardenova kičica, uzviknuo je Didro, nosi u sebi suštinu predmeta.

Vatoa i Šardena ne možemo objasniti olakim uopštavanjem o njihovom veku ili zemlji. Kao i svi veliki slikari, oni se uzdižu iznad prosečnih slikarskih preokupacija vremena u kome žive, a dvor u Versaju ih se tako malo ticao kao što se Drugo Carstvo ticalo Sezana. Ekstremi XVIII veka u manirističkom i žanr-slikarstvu mogu se naći u Italiji kao i u Francuskoj. Italija, osobito Venecija, bila je zapravo više nego što se to priznaje inspirator dobrog dela francuske umetnosti XVIII veka. Početkom veka u Pariz je stiglo nekoliko slikara iz prve generacije venecijanskih talenata, nakon što se Venecija probudila iz



389 ŽAN BATIST SIMEON ŠARDEN *Sto postavljen za doručak*



390 ŽAN BATIST SIMEON ŠARDEN *Mlada učiteljica*



391 ĐOVANI ANTONIO PELEGRINI
Putti sa vojvodskom krunom



392 ALESANDRO LONGI *Jacopo Gradenigo*

svoje učmalosti u prethodnom stoleću. Đovani Antonio Pelegrini (1675—1741) je bio jedan od putujućih venecijanskih dekoratera koji je većinom nalazio zaposlenje izvan Venecije. U Parizu je naslikao ogromnu tavanicu Francuske banke, koja je, ubrzo zatim, uništena, ali koja je imala uticaja na francusko rokoko slikarstvo. U Engleskoj su neke od njegovih dekoracija ostale *in situ*, kao one koje je izradio u Kimboltonu, u kući vojvode od Mančestra (sl. 395). Slikajući ne fresko, već stavljajući ulje direktno na gips, Pelegrini je oko 1711 postigao srebrnastu lepotu onih egzotičnih svirača i *putija* svetlucave boje i naslikanih čarobnim, paperjastim potezima kičice.

Pelegrinijeva rođaka i poznata venecijanska slikarka pastela Rozalba Kariera (1675—1757), koja je s velikim uspehom boravila u Parizu 1720/21, upoznala je i portretisala Vatoa i otkrila Laturu mogućnosti slikanja u pastelu. Bez ikakvog laskanja ona je ipak svojim modelima dala neusiljen šarm (sl. 393) koji je izvirao iz nove želje za spontanošću. Njene su portrete, sa njihovim efektom bliske intimnosti, cenili po čitavoj Evropi. Pa ipak, pompezni portreti su bili na ceni i u Veneciji, čak možda i više no igde drugde. Bujni *Gradenigo* (sl. 392) Alesandra Longija (1733—1813) čudno je arhaična figura, nekako smešna i u skladu s preživelošću Venecije u Evropi XVIII veka. Mnogo značajniji je najveći slikar portretista toga vremena, bergamski slikar Vitore Gislandi (1655—1743), čiji trezveni realizam kao da potiče od Moronija, ali sa mnogo uzbudljivijim bojama (sl. 394).

Podstrek italijanskom dekorativnom slikarstvu dao je peripatetični primer Luke Đordana. U Napulju je veliki slikar bio Frančesko Solimena (1657—1747), jedan od najpoznatijih umetnika XVIII veka. Možda je zbog tradicionalnih »baroknih« elemenata u svom stilu (sl. 399) bio popularan tamo gde su venecijanski dekorateri, nezemaljski u svojim koncepcijama, bili često zanemarivani. Ali Venecija je ipak bila središte umetničke aktivnosti. Ovde se u prvim godinama stoleća nastanio Sebastijano Riči (1659—1734), mada je i dalje putovao i bio cenjen



393 ROZALBA KARIERA *Portret dame*



394 VITORE GISLANDI *Portret muškarca*

395 ĐOVANI ANTONIO PELEGRINI *Muzičari*



396 SEBASTIJANO I MARKO RIČI
Grob vojvode od Devonšira (detalj)



397 ĐOVANI BATISTA PITONI
Sveti Prosdocimus krštava

širom Evrope. Njegov pionirski rad lakšeg, veselijeg slikarskog stila i lakšeg apliciranja boje, daju mu na neki način pravo da se nazove ocem svih venecijanskih dekorativnih slikara. Pelegrini je bio samo jedan od onih koji su kod njega učili. Ričijeve vlastite oltarske slike su obično tribut Veronezeu, pa je na taj način on i prethodio i služio kao primer Tijepolu. Sa svojim nećakom Markom, veoma darovitim pejzažistom, Riči se pridružio izradi obojenih »grobova« raznih engleskih političara-liberala (sl. 396), što predstavlja jedan od najčudnijih oblika engleskog pokroviteljstva stranih slikara. Riči je bio u Londonu 1712. i *Vaskrsenje* (sl. 398), koje je naslikao u apsidi bolnice u Čelziju, ima nekakvu svetlucavu dekorativnu slobodu, potpuno revolucionarnu za Englesku, i bez sumnje osuđivanu. Drama se tretira veselo. Namera je slikaru da ukrasi apsidu, i to ima prvenstvo nad bilo kojim religioznim momentom.

Posle Ričijeve smrti ostao je Tijepolo kao najvažniji i najveći venecijanski dekorater. Važan je, međutim, i Đovani Batista Pitoni (1687—1767), ali ne kao pionir, već kao vredan praktičar novoga stila (sl. 397). Pitonijeve radove su veoma cenili u Nemačkoj i Austriji. U obe ove zemlje počelo se slikati još veselijim i bezbrižnijim rokoko stilom, za što nam je dobar primer Franc Anton Maulperč (1724—1796), čija je svetlucava *Sveta porodica* (sl. 400) puna nemirne rokoko energije i izmaglica blistavog tonaliteta.

U Veneciji, ali daleko od škole slikara lakih boja, nalazimo Đovani Batista Pjacetu (1683—1754) koji je po temperamentu skoro nekakav Šarden svog grada. Ljubav prema žanr-slikarstvu ovoga veka dolazi u Italiji do izražaja već u radu Pjacetinog učitelja, Đuzepea Marije Krespija (1665—1747), iz Bolonje. Teme kao što su »sedam svetih tajni« on je prikazivao kao jednostavne, čak dirljive događaje iz najobičnijeg svakodnevnog života: kao scene iz jedne obične italijanske crkve (sl. 403). Ova se naklonost prema na izgled prozaičnom može naći još u dirljivijem obliku u Pjacetinim radovima.

Njegove religiozne slike nisu hromatski blistave već uzdržane po boji i efektu. U poređenju



398 SEBASTIJANO RIČI *Vaskrsenje*



399 FRANČESKO SOLIMENA *Bogorodica sa Hristom*



400 FRANC ANTON MAULPERČ *Sveta porodica*

sa Maulperčom, na primer, u njegovom radu sve je izvajano i solidno. *Eleazar i Rebeka* (sl. 401) kao da je scena koja predstavlja neko rustično zavođenje, prikaz seoskih običaja, a ne neka sveta slika. Pjacetino izvanredno kontrolisano baratanje tonom vidi se na oltarskoj slici koja prikazuje tri dominikanska svetitelja (sl. 402), postavljena u crkvi Đezuati u Veneciji, kada je rokoko bio na svom vrhuncu. Ona je manifestacija efekta koji se može postići pomoću crne, bele i smeđe boje. Spor radnik i melanholik, Pjaceta je svim svojim najboljim slikama dao nekakav poetski integritet i ulio im neobjašnjivu sposobnost da nas dirnu. Dečak koji je pozirao za takozvanog *Stegonošu* (sl. 404), kao da je u snu. On liči na neku melanholičnu maštariju koja kao da odražava raspoloženje ovog povučenog slikara. Pjaceta je platio cenu zbog svog nekomformizma i sporog rada. Umro je očajno siromašan.

Krespijev se uticaj oseća kod jednog drugog, mnogo trivijalnijeg njegovog učenika, Pjetra Longija (1702—1785), čije su male slike iz života gornjih slojeva Venecije rado skupljali ljudi te klase. Ovo zanimanje svojim vlastitim načinom života koje se odražava u velikom interesovanju za novine, memoare i dnevnike, u Veneciji je zadovoljeno u slikama kao što je *Nosorog* (sl. 406).

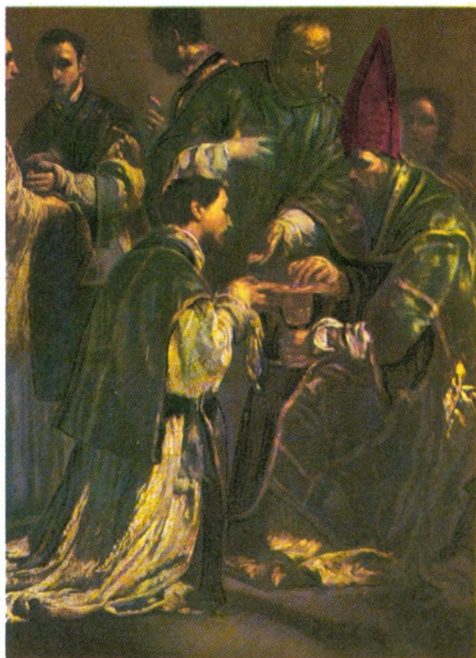
Hogart u Engleskoj i Goja u Španiji digli su kasnije žanr-slikarstvo na mnogo određeniji nivo. U međuvremenu su događaji iz savremenog života, koji su već na ulepšan način prikazani u Bušeovom *Doručku* (v. sl. 376), našli svoje slikarske predstavnike i drugde.



401 ĐOVANI BATISTA PJACETA *Eleazar i Rebeka*



402 ĐOVANI BATISTA PJACETA
Sveti Vincent, Hijacint i Lavrent Bertrando



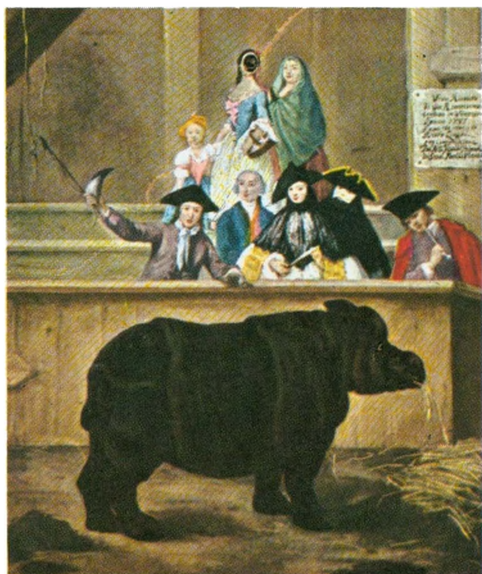
403 ĐUZEPE MARIA KRESPI *Zaređenje*



404 ĐOVANI BATISTA PJACETA *Stegonoša*



405 ŽAN ETJEN LIOTAR *Devojka sa čokoladom*



406 PJETRO LONGI *Nosorog*

Švajcarac Žan Etjen Liotar (1702—1789) izradio je nekoliko tehnički briljantnih pastela, kao što je *Devojka s čokoladom* (sl. 405), koja je istovremeno i dekorativna i realistička slika.

Dok je žanr-slikarstvo XVIII veka bilo zapravo ublažena verzija ranijih nizozemskih dela, pejzaž grada se u ovom veku razvio s manje obaveze prema prethodnoj umetnosti. U Veneciji XVIII veka nalazimo grad iz bajke, kakav bi se inače teško mogao zamisliti. Slike s pogledom na Veneciju tražile su se svuda u Evropi, a naročito u Engleskoj. Više od četrdeset godina Đovani Antonio Kanaleto (1697—1768) bio je pravi hroničar Venecije. Njegove rane slike, kao što je *Klesarovo dvorište* (sl. 407), prizori su s atmosferom kakvi nikada ranije nisu bili naslikani. *Klesarovo dvorište* nije turistička uspomena, nego intimni pogled na Veneciju kakvom ju je video jedan Venecijanac: zbijena i skoro prljava, a naslikana s instinktivnim osećanjem za materiju kamena, cigle i šindre. I Kanaletove scene svečanosti (sl. 408) još uvek ostavljaju utisak komešanja i živosti, isto tako karakterističnih za Veneciju. A praznik Vaznesenja bio je poslednji znak da je ova republika, osuđena na propast, još uvek gospodarica mora.

Za vreme svog boravka u Engleskoj Kanaleto je uspeo da da jedan drukčiji gradski predeo. London je na njegovim gradskim slikama (sl. 409) prikazan bar sa izvesnom simpatijom i razumevanjem. Seoski pejzaž, međutim — kao i mnogim drugim ljudima njegova vremena — nije mu odgovarao. Kanaletov nećak Bernardo Beloto (1720—80) napustio je Italiju kao mlad čovek i većinom radio slike s temama iz Drezdena (sl. 410) i Varšave. Upotrebljavao je hladnije boje i stavljao naglasak na žanr-detalje, zbog čega se ne može smatrati baš čistim slikarem kamena. Kanaletova ogromna popularnost malo-pomalo pretvorila ga je u mehaničkog proizvođača takvih slika, dok je u Rimu slična potražnja verovatno ubila talenat Đovani Paola Paninija (oko 1692—1765/8), čije su se panorame Rima (sl. 411) do opasne mere približile poštanskim razglednicama po svemu osim po veličini.

407 ĐOVANI ANTONIO KANALETO *Klesarovo dvorište*



408 ĐOVANI ANTONIO KANALETO *Praznik Vaznesenja u Veneciji*



409 ĐOVANI ANTONIO KANALETO
Pogled na London sa kuće Ričmondovih

Interesovanje za italijanski pejzaž bilo je manje nego za italijanski grad i razvaline; uostalom, za većinu ljudi bilo je dovoljno ono što je svojevremeno naslikao, u blagom štimungu Klod, i u malo oštrijem Salvator Roza. M a r k o R i č i (1676—1729) odao je poštu salvatorijanskom tipu slikanja svojim romantičnim i divljim scenama, kao ona na slici 412, dok su prilično izveštačene arkadijsko-klasicističke slike (sl. 413) F r a n č e s k a C u k a r e l i j a (1702—88) zadovoljavale potražnju za još ljupkijim Klodom. Ukusu publike onoga vremena više je odgovarala Cukarelijeva ljupka priroda, nego realističniji i pošteniji radovi R i č a r d a V i l s o n a (1713/4—1782). Vilson je putovao po Italiji



410 BERNARDO BELOTO *Pogled na Drezden*



411 ĐOVANI PAOLO PANINI *Poplavljena Piazza Navona*

412 MARKO RIČI *Pejzaž*



413 FRANČESKO CUKARELI
Hvatanje bika (detalj)



414 RIČARD VILSON
Vila Mecena u Tivoliju

i po svoj prilici na Cukarelijev nagovor prešao od slikanja portreta na pejzaž. Međutim Rim i Kampanja su stvarno duboko impresionirali i oformili njegovu umetnost: *Vila Mecena* (sl. 414) ima u sebi klodovsku melanholiju. Njegove slike s temama iz Engleske i Velsa takođe su klasične po svom crtežu i ozbiljnosti. U njegovom *Pogledu na Snoudon* (sl. 416) nalazimo jednu takvu dostojanstvenu uopštenu istinu koja je u isti mah čini i uzvišenom i realističnom. Neposredna inspiracija prirodom, kojom su se italijanski slikari tako malo bavili, imala je i drugih severnjačkih predstavnika. Sliku *Pejzaž s peščarom* (sl. 415), na kojoj otkrivamo tako reći modru, golu stvarnost, slikao je Johanes Kristijan Brand (1722—95), jedan bečki pejzažist koji ne duguje ništa drugim umetnicima ili knjiškim idejama.

Kao kontrast ovom tipu stvarnosti, ali isto tako bez prethodnika, jesu slike Frančeska Gvardija (1712—1793), jednog venecijanskog slikara gradskih tema, no koji je bio više nego samo to. I on je beležio događaje, kao na primer let balonom grofa Zambekarija 1783 (sl. 418), ili *Duždevo ukrcavanje na*



415 JOHANES KRISTIJAN BRAND *Pejzaž s peščarom*

416 RIČARD VILSON *Pogled na Snoudon*



417 FRANČESKO GVARĐI *Torre di Mestre*



418 FRANČESKO GVARDI *Let balonom*

bučintoro (sl. 419), ali ni ljudi ni događaj nemaju takav značaj kao njegova čarobna interpretacija Venecije. Dok je Kanaleto izgradio masivnu Veneciju od blokova građevina, cevi dimnjaka i fasada čvrstih kao mermer, Gvardi stvara svetlucav, nestvaran grad koji se večno ljulja na talasima (sl. 420). Svetlost se neprestano prelama u živim, nemirnim tačkama koje se odražavaju na mrljicama od ljudi, ili bljeskaju na građevinama. Moglo bi se reći da su svetlost, vazduh i voda jedini »predmeti« njegovih radova: vode laguna zapljuskuju kompozicije, a *Torre di Mestre* (sl. 417) više i nije gradska tema nego nekakva atmosferska »harmonija u sivom«. Put je otvoren Terneru i impresionizmu.

Najveći dekorativni slikar ovoga veka bio je takođe Mlečanin, Đanbatista Tijepolo (1696—1770), koji se oženio Gvardijevom sestrom. Briljantan crtač i kolorista, Tijepolo je pre svega velik imaginativni slikar i možda poslednji umetnik koji je dobro poznavao alegorične i klasično-mitološke teme. Te teme umeo je da obrađuje s izvesnom duhovitom frivolnošću, ili da im ulije nekakvu umorno sanjivu romantiku (sl. 422). Njegove često ogromne freske



419 **FRANČESKO GVARDI** *Duždevo ukrcavanje na bučintoro*

420 **FRANČESKO GVARDI** *Duždeva palata*

poslednje su vizije renesansne tradicije, gde se ljudi i bogovi slobodno mešaju unutar jednog elementa. Tijepolo je bio poznat u Veneciji i radio je po čitavoj severnoj Italiji. Ali njegovu bujnu maštu nisu cenili u Rimu. Radio je i u Španiji, a otišao bi i do Stokholma da su Šveđani mogli da ga plate. U Vircburgu, u rezidenciji princa biskupa, stvorio je najnadahnutiju od svih svojih fresaka. Na osnovi srednjovekovne legende o Fridrihu Barbarosi, zamislio je izvanredno *Venčanje* (sl. 423), u kojem su ličnosti obučene u Veronezeove kostime iz XVI veka. Preko svoda iznad stepeništa rezidencije naslikao je ogromnu fresku na kojoj su se okupila četiri Kontinenta, da čuju kako Fama rastrubljuje slavu princa biskupa po svim delovima sveta. Uprkos grandioznosti, Tijepolo je uspeo da čitava shema freske ostane lepršava i živa. Egzotične gomile ljudi i životinja okupljaju se oko Kontinenata, naslikane blistavo, hitrim potezima koji svaki detalj pretvaraju u nešto čarobno (sl. 421). Hitrina kao da je nadahnjivala Tijepola da se uzdigne do najvećih visina. Njegova mašta našla je prirodno boravište u ovoj nebeskoj sferi gde svodovi prelaze u olimpijsko nebo sa blistavim ličnostima natprirodne lepote koje tamo lebde samouvereno (sl. 426).

Vrlo različitu viziju o svetu imao je njegov sin Domeniko Tijepolo (1727—1804), odani Đanbatistin saradnik, ali s pose-



421 ĐANBATISTA TIJEPOLO *Azija* (detalj)



422 ĐANBATISTA TIJEPOLO *Anđelika i Medor*



423 ĐANBATISTA TIJEPOLO *Venčanje Fridriha Barbarose i Beatrice Burgundske*



424 DOMENIKO TIJEPOLO *Akrobate* (detalj)



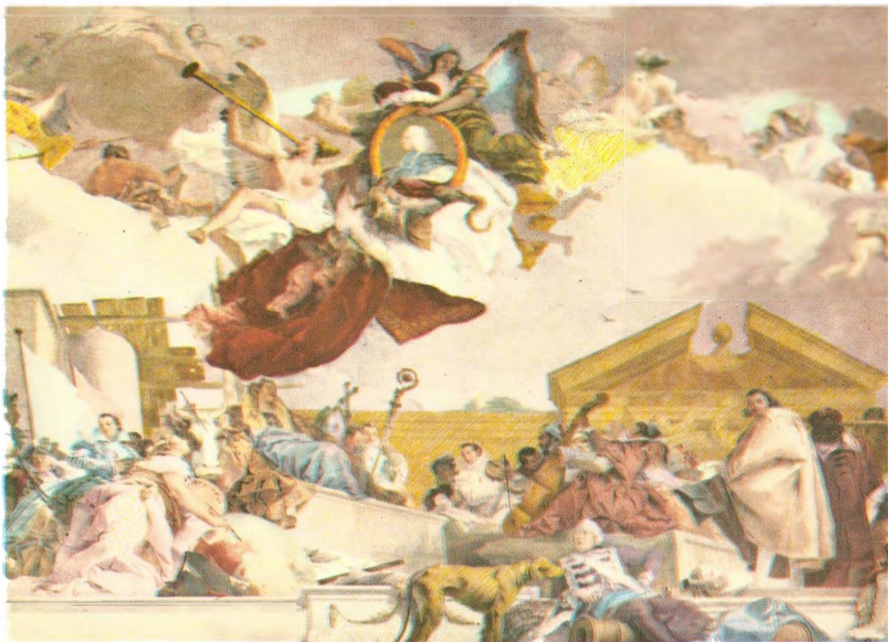
425 VILIJAM HOGART *Kapetan Coram*

bnim darom da prikaže društvene ludosti, u čemu je Gojin prethodnik. Primesa satire daje života Domenikovim radovima, a takođe i osetljivost za lepotu trivijalnih stvarčica, kao što su suncobrani i lepeze, ili pikasovska sklonost prema klovnovima (sl. 424), naslikanim na freskama kojima je ukrasio svoju vilu. Otac i sin su, zapravo, dve strane svog doba: grandioznost u svom najveličanstvenijem, i žanr u svom najzabavnijem i najprivlačnijem obliku. Baš pred kraj stoleća, Mocart je suprotstavio ova dva sveta u »Čarobnoj fruli«, i dok je Tamina i Paminu mogao stvoriti Tijepolo stariji, dotle je Papageno ličnost Domenikove mašte.

Mada su se Englezi i dalje slabo ili nikako interesovali za Tijepola, oni su rano zavoleli Vatoa, premda je englesko slikarstvo još smatralo svojom dužnošću da slika englesko lice. No, XVIII vek je dao velike engleske umetnike koji su znali da stvore umetnička dela i od najneimaginativnijih porudžbina, a isto tako i izolovane umetnike iznenađujuće originalnosti.

Sklonost publike ovoga stoleća prema oštroj satiri nalazi svoj najrobustniji umetnički izraz u delu Vilijama Hogarta (1697—1764), koji je bio ipak veliki slikar. Serija *Mariage à la mode* puna je delikatne slikarske veštine, kao i moralističkih tendencija. *Grofičino ustajanje* (sl. 427) nije stoga samo »moderna priča s poukom« o snobizmu i aristokratskom ponašanju, dovoljno jaka da inspiriše Hofmanštala kada je pisao »Kavaljera s ružom«, već i dramski prizor naslikan s velikom osetljivošću. Slično Domeniku Tijepolu i Goji, i Hogart nam otkriva da dobro slikarstvo može da bude i duhovito: otkriće koje dobro odgovara tom veku duhovitosti. Na svojim portretima Hogart nam predstavlja nov tip slikarskog modela ili, bolje rečeno, jedan nov i skoro herojski način predstavljanja buržuja koji mu sedi kao model (sl. 425). Osnivač bolnice za nahočad je prostosrdačan, ljubazan, razborit čovek, ali dominantna ličnost, naslikan sa krepkom baroknom snagom, veoma različit od prosečnog portreta XVIII veka.

U svojim idejama Hogart je bio pravi ostrvljanin, mada je francusko slikarstvo sigurno



426 ĐANBATISTA TIJEPOLO *Apoteoza Biskupa-Princa*



427 VILIJAM HOGART *Mariage à la mode: Grofičino ustajanje*



428 TOMAS GEJNZBORO *Slikareve cerke*



429 TOMAS GEJNZBORO *Mery, grofica Howe*

imalo uticaja na njegovu umetnost. Francuska elegancija oseća se u većoj meri u slabijim, ali privlačnim, radovima Frensisa Hejmena (1708—76) koji spada među malobrojne engleske dekorativne slikare. Njegove slike rađene na temu Šekspirovog »Kako vam drago« (sl. 430) imaju šarma, lakoće i »rokokoa«, što odgovara samoj temi, i unose u mrgodnu ozbiljnost engleske umetnosti izvesnu draž za kojom se davno osetila potreba. Najviše zaslugom gravera Graveloa, Hejmenovog prijatelja, francuske ideje o eleganciji prodrle su do Tomasa Gejnzboroa (1727—88), na koga je u mladim danima uticao i Hejmen. Gejnzboro je bio velik nekomformistički genije engleskog slikarstva u XVIII veku, što mu njegovi zemljaci, reklo bi se, nisu sasvim oprostili — niti ga razumeli — do dan-danas. Nekonvencionalan i, prema rečima uzetim iz jednog od njegovih vlastitih živopisnih pisama, »u najboljem slučaju divlja guska«, Gejnzboro je razvijao svoj stil od čarobnih, »naivnih«, ranih slika, na kojima je sama nespretnost srećna osobina, do magličastog impresionizma svojih kasnih radova. Remek-delo njegovog ranog »safolškog« perioda je kompozicija *Gospodin i gospođa Andrews* (sl. 431) koja se čini skoro kao kakav Vato u engleskom pejzažu. Naslikani sa neverovatnom svežinom, mladi spahija i njegova zlovoljna žena, suprotstavljeni su polju koje se s pravom može nazvati izvrsnim primerom direktnog reagovanja na prirodu.

Gejnzborou nije nikad bilo teško da pogodi sličnost — za razliku od svog rivala Rejnoldsa — i u njegovim najboljim radovima nalazimo mocartovsku spontanost. On stalno izvodi pred nas svoje kćeri (sl. 428), melanholične i ne osobito lepe devojčice, na slikama koje su iskrene i neverovatno neposredne. Gejnzboro je bio čist slikar (mada je, što mu uostalom i priliči, voleo muziku) i čak na velikim portretima rad je uvek samo njegov. Njegova osetljivost za materiju odeće ima u sebi nešto od Vatoovog senzibiliteta, a rečita smelost njegovih kasnijih slika, kao na primer *Mery, grofica Howe* (sl. 429), nešto je neočekivano u engleskoj umetnosti i više nagoveštava Renoara nego akademsku



430 FRENSIS HEJMEN *Scena borbe iz »Kako vam drago«*



431 TOMAS GEJNZBORO *Gospodin i gospođa Andrews*



432 TOMAS GEJNZBORO
Pojilište

nezanimljivost Kraljevske akademije, s kojom se, uostalom, nije slagao. Haljina ledi Howe divne malinastoružičaste boje dovoljna je da nam pokaže da Gejnzboro nije bio tek čovek sa sela koji želi da slika samo pejzaže, nego rafinirani slikar koji je imao oko za materiju odeće. *Jutarnja šetnja* (sl. 433) nema mnogo sličnosti sa preciznošću i nizozemskim izgledom njegovih ranijih radova. Mladenci se bezbrižno šetaju među lepršavim lišćem i sve ima nekakvu tek nagoveštenu, paperjastu gracioznost: i draperije i trake i fine bele dlake psa. Ova lakoća u slikanju, tako neengleska, povezuje Gejnzboroa ne samo s Vatoom nego i s Tijepolom. Njegovi grandiozni pejzaži često kao da imaju svilasto izveštačen izgled. Kod njega je čak i stoka elegantna. Horas Volpol je nazvao njegovo *Pojilište* (sl. 432) iz 1777. godine »najlepšim pejzažom koji je ikada iko u Engleskoj naslikao«. Ta slika je vrhunac kombinacija u XVIII veku idealnog i prirodnog, manje izveštačena od Bušea, manje nespretna od Vilsona.

Posle uspešne interlude u Batu, Gejnzboro se učvrstio u Londonu. Ali mada je bio omiljeni slikar kraljevske porodice, on nije bio vodeći slikar u očima akademika. Ovaj položaj držao je Ser Džošua Rejnolds (1723—1792) koji je status slikara uzdigao više svojim propovedanjem nego svojim slikanjem. Njegovi govori u novoosnovanoj Kraljevskoj akademiji, čiji je on bio prvi predsednik, ne samo što su riznica zdravog razuma, već sadrže i velikodušno i perceptivno priznanje odato Gejnzborou kada je umro. Željan »učenosti« i grandioznosti kod slikanja portreta, Rejnolds ne samo što je umeo da komponuje složene grupe, kao što je *Četvrti vojvoda od Malboroa sa porodicom* (sl. 435), već je svoje romantično osećanje prema svojim modelima, osobito muškarcima, izražavao pravim bravuroznim potezima, na primer portret *Pukovnika Tarltona* (sl. 436). Ovu sliku je Rejnolds naslikao 1782. i ona pokazuje njegovu prirodnu sklonost za barok, dok vojničko šepurenje kao da nagoveštava Groa. Na svojim najboljim



433 TOMAS GEJNZBORO *Jutarnja šetnja*



435 DŽOŠUA REJNOLDS
Četvrti vojvoda od Malboroa sa porodicom (skica)



434 DŽOŠUA REJNOLDS *Nelly O'Brian*



436 DŽOŠUA REJNOLDS *Pukovnik Tarlton*



437 DŽORDŽ STABS *Gospođa i gospodin u karucama*

slikama, Rejnolds stvara nekom neposrednom jednostavnošću, čiji je konačni rezultat, ukoliko je i sam model jednostavan i privlačan, pravo remek-delo, kao što potvrđuje slika *Nelly O' Brian* (sl. 434). Na ovoj slici šarm modela nije sintetičan, već nam je dat na solidno izvajanom portretu, bez ikakvog traga »rokokoa«, tako da pored njega kasniji Gejnzborovi radovi mogu da nam se učine čak površni.

Gejnzboro i Rejnolds su dva vida najvećeg dometa engleske umetnosti XVIII veka. No traženi su takođe i skromniji portreti, portreti običnijih ljudi u njihovim domovima i baštama, pre poštenih no elegantnih. Oni se javljaju u radovima Džordža Stabsa (1724—1806), ali tu su ljudi manje značajni od njegovih divnih konja (sl. 437). Stabs je verovao da je »Priroda uvek bila i jeste viša od Umetnosti«, i njegove studije iz prirode, osobito konja, dobrim delom objašnjavaju šta je on pod tim podrazumevao. Tek mu u poslednje vreme priznaju dubok smisao njegovih radova koji se, u prvom redu, zasniva na njegovom poznavanje anatomije. On je, u pravom smislu reči, čovek XVIII veka sa svojom naučničkom ozbiljnošću, a njegove slike imaju dostojanstvo vizije jednog Šardena.

On često nema ni potrebe da prikazuje ljude. Na njegovom *Pavijanu i albino makao majmunu* (sl. 438) slikarstvo kao da se vraća svojoj renesansnoj dužnosti da beleži prirodne fenomene.

Interesovanje za nauku odražava se i u radovima Džozefa Rajta »od Darbija« (1734—1797) čija putovanja po Italiji nisu našla izraz u klasicističkim ili fantastičnim slikama, već, na primer, u Rimu osvetljenom vatrometom. Fascinirali su ga svetlosni efekti i njegov *Eksperimenat sa vazdušnom pumpom*



438 DŽORDŽ STABS *Pavijan i albino makao majmun*



439 DŽOZEF RAJT »OD DARBIJA« *Eksperimenat sa vazdušnom pumpom*

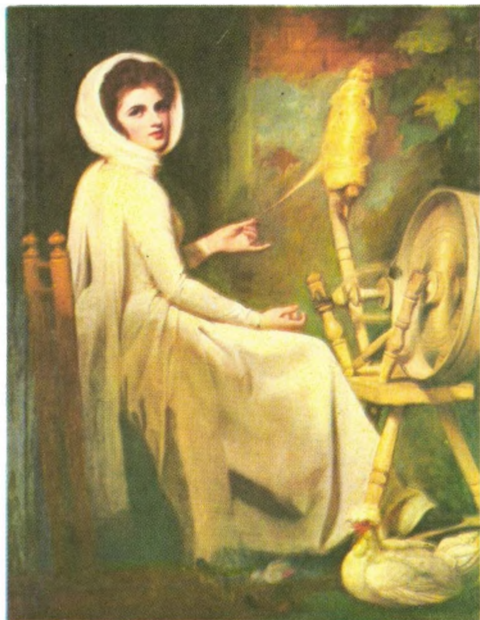


440 JOHAN ZOFANI *Porodični portret*

(sl. 439) izveden je pri svetlosti sveće. Ova slika sjedinjuje nauku i karavađovsku svetlost i senku sa patetičnom pričom — dok starija devojčica plače saznavši da će golub uginuti. U međuvremenu se i dalje zadržala užasna moda portretisanja, te se pred kraj veka činilo da engleski slikari nemaju više snage da se njime bave. Džordž Romni (1734—1802) stekao je slavu stalnim portretisanjem čuvene ledi Hamilton. Grezovska monotonija oduzima draž tim portretima (sl. 441), a želja za dopadljivošću slabi njegovu tehniku. Raznolikiji i tehnički savršeniji je Johan Zofani (1734/5—1810) koji je u Englesku došao iz Nemačke, a njegove buržujske slike — čak kada je u pitanju i kraljevska porodica — bacaju još više svetla na društvo tog vremena, s porodicama koje se okupljaju za vreme čaja ili sede pod drvećem (sl. 440), u želji da budu slikane.

Nijedan od ovih samozadovoljnih prikaza društva ne nagoveštava preteću buru francuske revolucije. Davno pre nego što je božansko pravo kraljeva grubo potkopano smaknućem Luja XVI, napadnut je rokoko sa svojim površnim pojmovima. Stari kult antike i klasicizma samo je za kratko vreme ustupio mesto rubensizmu. Ovaj kult je sada ponovo došao do nove kulminacije, podstaknut iskopavanjima u Herkulanumu i Pompeji (od 1748. nadalje), kao i dolaskom na umetničku scenu estetičara Vinklmana koji je grmeo protiv rokokoa i hvalio plemenitu jednostavnost grčke umetnosti.

441 DŽORDŽ ROMNI *Lady Hamilton*



442 JOHAN HAJNRIH TIŠBAJN *Gete u Italiji* (detalj)



443 ANTON RAFAEL MENGS *Marija Lujza od Parme*



444 POMPEO BATONI *Vreme uništava lepotu*

Rim je bio cilj. Ovde se moglo opštiti sa antikom, kao što to čini Gete na portretu (sl. 442) od Johana Hajnriha Tišbajna (1722—89) koji prikazuje čoveka u vezi s prirodom i antikom.

Velika ozbiljnost obeležava neoklasiku i hladno prekoreva svaki pokušaj da se klasične teme tretiraju na veseo ili frivolan način. Namesto Tijepolovog veselog mitologisanja nailazimo na čedne, pseudoskulpturalne večne istine, kao što je slika *Vreme uništava lepotu* (sl. 444) Pompea Batonija (1708—1787), koja je čista, mirna i hladna. Kao i mnogi neoklasičarski slikari, Batoni je bio izvanredan portretista koji je osobito voleo da portretiše mlade Engleze na turnejama kako poziraju, manje zadubljeni od Getea, s obrisima klasičnih razvalina ili statua u pozadini. Vrlo doterana i dovršena obrada, jedna je od razlika hitre i skici slične tehnike rada rokoko slikarstva. Radovi Vinklmanovog bliskog prijatelja Antona Rafaela Mengsa (1728—79) toliko su »klasični« da im to postaje mana, osobito kada je reč o tematskim slikama, no i ovaj slikar je bio priličan portretista (sl. 443).

Sposobnost da se kreće između idealnih klasičnih tema i snažnih realističkih portreta, nalazi svoj najbolji izraz u slikarstvu Žaka Luja Davida (1748—1825). Za razliku od mnogih drugih neoklasicističkih slikara, David se živo bavio politikom i bio je žestok revolucionar, što mu je tada donelo priličnu moć pod Napoleonom, a nemilost posle Napoleonova pada. Čudan svet Napoleonova Pariza David je ovekovečio na slici njegove pokroviteljice *Madam Rekamije* (sl. 445), koja, odmarajući se, prima naše obožavanje, tako lepa, toliko voljena, a tako malo sposobna da sama voli. Slika predstavlja skoro trijumf očiglednosti, remek-delo neoklasicističkog portretnog slikarstva, postignuto bez nameštanja, varljivo jednostavno u svojoj originalnosti.

Maraova smrt (sl. 446), iz 1793, uverljiva je kao propaganda, mada je skoro brutalno realistički naslikana. Na slici je prikazano mučeništvo za stvar nove religije, koje bi trebalo da izazove isti zanos kakav su nekad izazivale slike koje su predstavljale bičevanje Hrista ili unakažavanje svetaca. Na mnogo uzvišenijem

445 ŽAK LUJ DAVID *Madam Rekamije*

446 ŽAK LUJ DAVID *Maraova smrt*





447 PJER POL PRIDON *Carica Žozefina*



448 ANTOAN ŽAN GRO
Napoleon u Arkoli

planu je smrt koju je David mogao naslikati bez vlastitog emocionalnog učešća, *Sokratova smrt* (sl. 449), tema možda ne osobito pogodna po nagoveštajima da demokratija može krivo da osudi i nevina čoveka. Čitava kompozicija odiše smirenošću bareljefa i stvarnost je zamenjena dostojanstvenošću. Sokratova smrt je delo stoika. Ona nas uči kako bi trebalo da i mi sami umiremo. Davidova slika je moralna pouka koju bi i Didro mogao odobriti.

Davidov lucidni klasicizam je njegov lični uspeh. U tom istom periodu nailazimo i na ujedinjeni leonardovsko-koređovski stil Pjera Pola Pridona (1758—1823), koji na portretu svoje zaštitnice *Carice Žozefine* (sl. 447), prikazuje caricu kako se odmara, okružena bujnom šumom, za razliku od skromne, prazne sobe gospođe Rekamije. Pozadina Pridonove slike puna je lisnatog rastinja, što isto tako mistično deluje kao i kasni Koro. Napajanje romantičnom literaturom urodilo je brojnim slikama na temu Šatobrijanove »Atale«, od kojih se slika An Luja Žirodea (1767—1824) nije svidela Davidu (sl. 450). I Davidov učenik, Antoan Žan Gro (1771—1835), je po prirodi bio romantičar, mada je težio klasicizmu. Žirodeova *Atala* išla je za svetlosnim, dramatskim efektima, dok je Gro već bio otkrio svoju »palette brûlante«, kako ju je Žirode nazvao. Slika *Napoleon u Arkoli*, koju je naslikao 1801 (sl. 448) pokazuje ono što nam je i inače poznato, a to je Groovo divljenje Rubensu. I zamah i silina koji izbijaju iz Groovog *Napoleona* ne odgovaraju više Davidovoj klasičnoj koncepciji i po duhu je pre preteča romantičnih dostignuća Žerikoa i Delakroaa.

Ipak se najdugovečniji i najuticajniji genije XVIII veka nije rodio ni u jednom od već priznatih evropskih umetničkih centara. Špansko slikarstvo je naglo oživelo u delu Franciska de Goje (1746— 1828) čiji su rani radovi delimično pod uticajem Tijepola, dok su njegovi kasniji radovi uticali na Manea. Goja unosi zbrku među vekove i skoro pravi besmislicu od istorije umetnosti, toliko ga je teško svrstati u bilo kakvu kategoriju osim njegove vlastite. Kao i njegov savremenik Taljeran i on je živeo i preživeo jedno izuzetno značajno i neobično nemirno doba.



449 **ŽAK LUJ DAVID** *Sokratova smrt*

450 **AN LUJ ŽIRODE** *Atala*

Goja se rodio u Saragosi, ali je od rane mladosti radio u Madridu, gde su delali tako različiti stvaraoci kao što su Tijepolo i Mengs, čije su slike uticale na njega. Pa ipak, Gojina sposobnost posmatranja bila je već od početka psihološki prodornija od Mengsove; a uprkos čudesne dekorativne sposobnosti, njega je mnogo više zanimao obični svet Domenika Tijepola nego Đanbatistina mitologija. Teme njegovih radova bili su ljudi i žene. Njegove slike se malo bave pejzažom, enterijerima, mrtvom prirodom, a u najvećoj meri se koncentrišu na ljudima i njihovom ponašanju. Njegovi rani nacrti za tapiserije su, u umetničkom pogledu, nastavak dekorativnog realizma Tijepola mlađeg. Njihovu beskrajnu i ljupku inventivnost u seoskim scenama možemo ceniti tek kada ih vidimo sve na okupu u Pradu. Jedan od najboljih primera je *Suncobran* (sl. 452), duhovita, nesentimentalna i oštra žanr-slika koja je istovremeno divna sa svojim dekorativnim efektima. I pored sveg svog neusiljenog šarma, ove slike pokazuju oštrinu Gojina oka koje će kasniji događaji još više izoštriti i učiniti satiričnim. Svoja najzajedljivija opažanja o ponašanju Goja nije slikao, nego gravirao u *Los Kapričos*, seriji u kojoj se bavi gradskim životom, a koju je prvo počeo da radi oko početka XIX veka.



451 FRANCISKO DE GOJA
Dona Tadea Arias de Enrikez

U međuvremenu je Goja postao pomodan portretista i kraljev slikar. *Dona Tadea Arias de Enrikez* (sl. 451) je portret varljive jednostavnosti na kome vidimo kako slikar otvoreno zuri u model sa skoro »naivnim« rezultatima. Pa ipak, njena haljina ima u sebi onu maglovitu, tek naznačenu slobodu koja nas podseća na Gejnzboroa i Tijepola. Ova sloboda omogućava Goji da oživi čak i tako velik, zvanični grupni portret kao što je *Porodica Karla* IV (sl. 453). On posmatra bez komentara priglupe kraljevske ličnosti, koje blistaju u svojim sjajnim dvorskim haljinama, dok boje u najvećoj meri ističu njihove izraze. Iz prozračnih suptilnih boja izdavaja se samo, čvrst i sjajan, mali dečak u crvenom, infant Francisko, privlačniji od ostalih članova porodice.

Obučena Maja (sl. 454) je još slobodnije slikana i glava je zbilja rađena skoro drsko i smelo. Crtež tako reći uopšte i ne postoji:



452 FRANCISKO DE GOJA *Suncobran*

453 FRANCISKO DE GOJA *Porodica Karla IV*



454 FRANCISKO DE GOJA *Obučena Maja*

samo oblici boje koji impresionistički označavaju nagomilane jastuke, pripijenu haljinu-kao da je ovlažena, tako se obvija oko tela — i rokoko oblik papuča, s vršcima koji kao da su upereni na gledaoca. Događaji u Španiji ubrzo su dali Goji priliku da slika i manje prijatnu stvarnost. Francuska invazija je za trenutak srušila reakcionarne burbonske kraljeve. Brutalnost čoveka prema čoveku nikad nije tako živo osuđena kao na lampom osvetljenoj sceni *3 maj 1808* (sl. 456), na kojoj Francuzi streljaju taoce. Slika je naslikana šest godina posle stvarnog događaja, ali to nimalo ne umanjuje njen užas. Stvarnost je nametnula Goji nešto grublje nego što je Domeniko Tijepolo mogao i da sanja, i prisilila ga da zameni zabavni cinizam surovom samilošću. Kasni *Kolos* (sl. 455), u zamračenoj vasioni, simbol je bilo čega što nam padne na um: propast racionalnosti, možda, i stvaranje čudovišta; osećanje očajanja dok se moderni svet mučno rađa.



455 FRANCISKO DE GOJA *Kolos*



456 FRANCISKO DE GOJA *3 maj 1808*

VI
OD ROMANTIZMA DO SEZANA

»LUDO, luđe no ikad, sasvim ludo«, pisao je Horas Volpol 1785, pošto je u Kraljevskoj akademiji video jednu sliku Henrija Fuselija (1741—1825). Ovaj komentar je tim zanimljiviji što je i sam Volpol bio pomalo romantičar: autor »užasnog« »Zamka Otranto« i graditelj kvazigotičke vile u Stroberi Hilu. Ali dok je Volpol bio izveštačeno racionalan akristokrata XVIII veka koji je voleo da se odaje fantastičnim glupostima, Fuseli je bio snažan i imaginativan umetnik koji se usuđivao da slika snove i opsesije — kao i demokrata oštra jezika. Njegova *Ledi Magbet* (sl. 457) predstavlja udarac romantizmu; ona je deo novog shvatanja Šekspira i kulta bizarnog. Spektakularni, fantastični efekti bili su sastavni deo novog osećanja slobode, posle suviše racionalnosti: oni dostižu svoj vrhunac u Ternerovom slikanju ćudljive prirode, a najmelodramskiji su i najmegalomanskiji u delima Džona Martina (1789—1854), gde građevine i pejzaž svode čoveka do beznačajnog: *Sedek u potrazi za rekom Zaborava* (sl. 459). Švajcarac po rođenju, Fuseli se rano nastanio u Engleskoj, gde je zauzimao važne položaje u Kraljevskoj akademiji. Među njegovim učenicima bili su i Kanstebl i Eti, a blizak prijatelj mu je bio i pesnik i umetnik Vilijam Blejk (1757—1827), za koga je govorio da je »đavolski pogodan za krađu«.

Blejkovo okretanje od zvanične umetnosti XVIII veka, i njegovo preziranje Rejnoldsa bili su neizbežni. Njegova duboka vizionarska priroda odrazila se i u pesmama i u slikama (često akvarelima) koje su bile skoro privatnog značaja. Ovde se umetnik ne bavi portretima koji su tad bili u modi. Blejk je više voleo da slika »Duh buve«. On se okrenuo svojoj mističkoj mašti i nastojao je da izrazi svoju koncepciju Boga kako stvara Adama (sl. 460) ili Satane kako diže pobunjene anđele (sl. 458) i to sa halucinantnim intenzitetom koji je već sam bio oprečan filozofskom stavu »ničeg previše« mnogih njegovih savremenika.

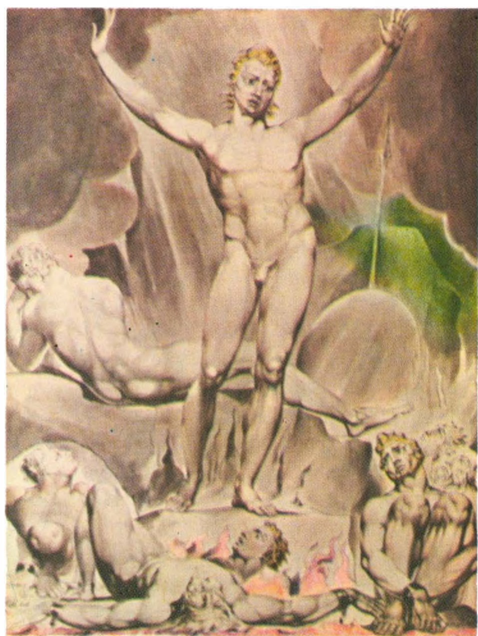
Blejk je živeo i umro siromašan. On je stajao iznad svega što se obično zove »društvo«, budući da je bio suviše pošten za njega i suviše zauzet kao stvaralac. Horas Volpol je na njega mogao primeniti iste reči koje je izrekao za Fuselija. Mada su se umetnički



457 HENRI FUSELI
Ledi Magbet

na njega malo ugledali, Blejk je ipak prototip mnogih umetnika XVIII veka, koje će isto tako zanemarivati ili odbacivati njihovi savremenici. S njim umetnost još jednom dobija neku svrhu. Ona je »angažovana« ali ne svakodnevnom stvarnošću ili prostorom. Slikarstvo je metod, kao i poezija, u propovedanju jevanđelja — Blejkovog učenog, konfuznog, ali veoma iskrenog jevanđelja. Njegova revolucija je značajna za modernu umetnost, jer je on jedan od prvih umetnika koji prekida renesansnu tradiciju slikanja jednog sređenog sveta, u čijem se centru nalaze ljudi.

Isto tako privatno i odvojeno od svakodnevnog je delo Samjuela Palmera (1805—1881) koji je bar kao mlad čovek umeo da briljantno spaja svet činjenica sa svojim virgilijevskim pastoralnim snovima (sl. 461). »Mora da ima«, pisao je, »neke mistične svetlosti za brdima«, i njegova najbolja dela imaju baš to. Prozaično je preobraženo; Dalidž, na primer, postaje »kapija za svet vizije«. Tako Palmerov romantizam ima neke sličnosti sa Blejkom i izdvaja ga iz pomalo uglađenog mahagonijevskog sveta iz doba regentstva u kom je vladao Ser Tomas Lorens (1769—1830). Mlad, briljantan, Lorens je do 1789. stvorio u *Kraljici*



458 VILIJAM BLEJK
Satana diže pobunjene anđele



459 DŽON MARTIN
Sedek u potrazi za rekom Zaborava

460 VILIJAM BLEJK *Bog stvara Adama*



461 SAMJUEL PALMER *Njiva na mesečini*



462 TOMAS LORENS *Princeza Liven*



463 TOMAS LORENS *Kraljica Šarlota*

Šarloti (sl. 463) romantičan tip portreta, u kome već samo rukovanje četkom anticipira Delakroaa. Boja direktno blista i pucketa na srebrnasto-ružičastoj haljini; crvenkasto-mrko jesenje drveće nabacano je na platno, a jedan deo barokne zavese osvetljava blistava akvamarin boja. Slika odiše slikarevom sigurnošću. Lorens je umeo da stvara izvrsne portrete, kao u *Princezi Liven* (sl. 462), koja je samo skica u poređenju sa grandioznim stilom *Gospodina i gospode Angerstein* (sl. 466), koji je opet dokaz njegove sposobnosti da slika portrete u prirodnoj veličini. Lorensovo putovanje po Evropi, za vreme kojeg je slikao ličnosti koje su potukle Napoleona, bio je prvi evropski trijumf jednog engleskog slikara, koji u ovom slučaju nije bio neki nespretni ostrvljanin, već isto tako uglađen čovek kao i njegovi portreti.

Lorensov savremenik bio je vodeći škotski slikar Ser Henri Rebern (1756—1824) koji se, mada je bio voljan da poseti London, pametno nastanio u Edinburgu. Njegovo bleštavo rukovanje četkom i pseudovirtuoznost u slikanju portreta (sl. 465) ovde su bez sumnje dobrodošli.

Englesko slikarstvo odigraće veoma neposrednu

465 **HENRI REBERN** *Gospođa Scot Monkrif*





464 **VILIJAM ETI** *Akt*



466 **TOMAS LORENS**
Gospodin i gospođa Angerstein



467 RIČARD PARKES BONINGTON *Normandijski predeo*

ulogu u romantičarskom pokretu 1824, kada su Kansteblova *Kola sena*, prikazana u pariskom Salonu, ostavila jak utisak na Delakroaa. Odista, veze između francuskih i engleskih umetnika su uopšte postajale sve čvršće. Žeriko i njegov *Splav »Meduze«* obilazili su Englesku. Delakroa je došao 1825. sa svojim prijateljem Ričardom Parkesom Boningtonom (1802—1828), koji je učio u Francuskoj, a bio u kontaktu i sa Vilijamom Etijem (1787—1849). Etijeva odanost aktovima (sl. 464) bila je izuzetna u engleskoj umetnosti, i pokušaj da svojoj boji da venecijansku čulnost navela je Delakroaa da ga oceni mnogo povoljnije nego što možemo mi koji imamo slike samog Delakroaa.

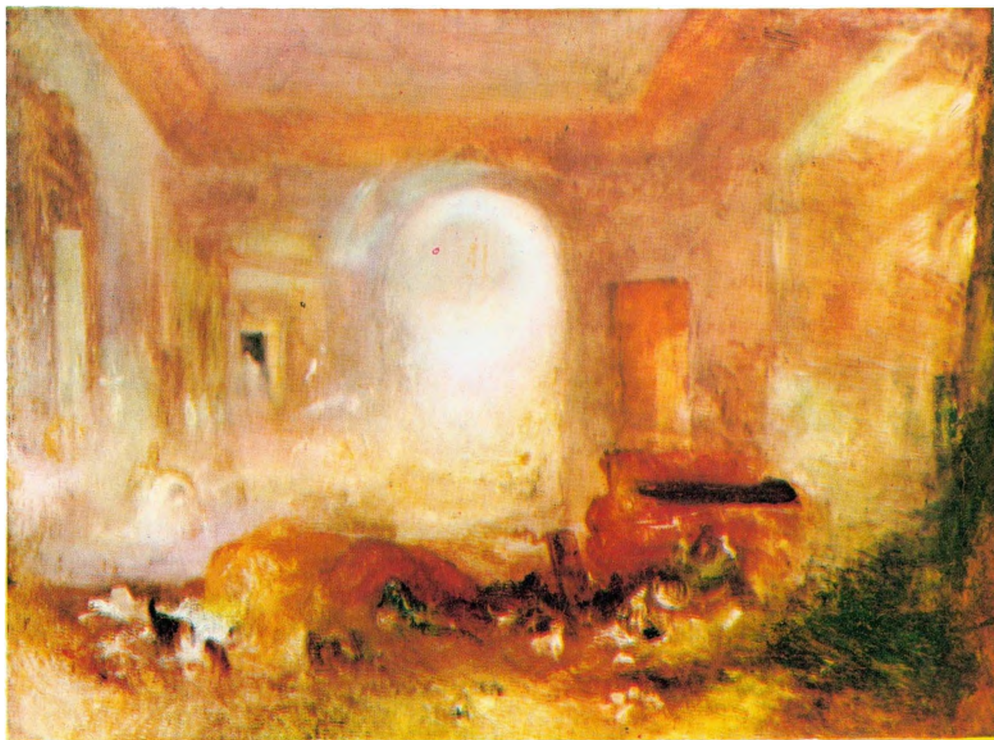
Boningtonovi *plein air* efekti u pejzažima (sl. 467) konvencionalnije su engleski, mada u njima ima malo i one lepote koja nije francuska već onakva kakvu Englezi očekuju od Francuza. Engleska ljubav za pejzaže već se manifestovala u »školi« u Noridžu, gde Džon Sel Kotman (1782—1842) i Džon Krom (1768—1821) otkrivaju nastavak jakog uticaja nizozemskih pejzažista, naročito Rojsdala. Ipak podsticaj dolazi od lokalnog predela, koji liči na holandski. No slikar je sada slobodniji da slika prosto ono što mu se svidi i ono što mu pruža zadovoljstvo, kao što pokazuje Kotmanova *Morska obala sa čamcima* (sl. 469). Sasvim drugačija atmosfera okruživala je karijeru Džozefa Malorda Vilijama Ternera (1775—1851), rođenog Londonca, člana Kraljevske akademije (u dvadeset sedmoj) i revolucionara koji je rano stekao ogromnu slavu zbog svojih romantičarskih pejzaža i koji je pred kraj svog dugog života postao junak Raskinovih »Modernih slikara«. *Mrazno jutro* (sl. 468) je rani primerak njegove ponekad vordsvordovske osećajnosti



468 DŽOZEF MALORD VILIJAM TERNER *Mrazno jutro*

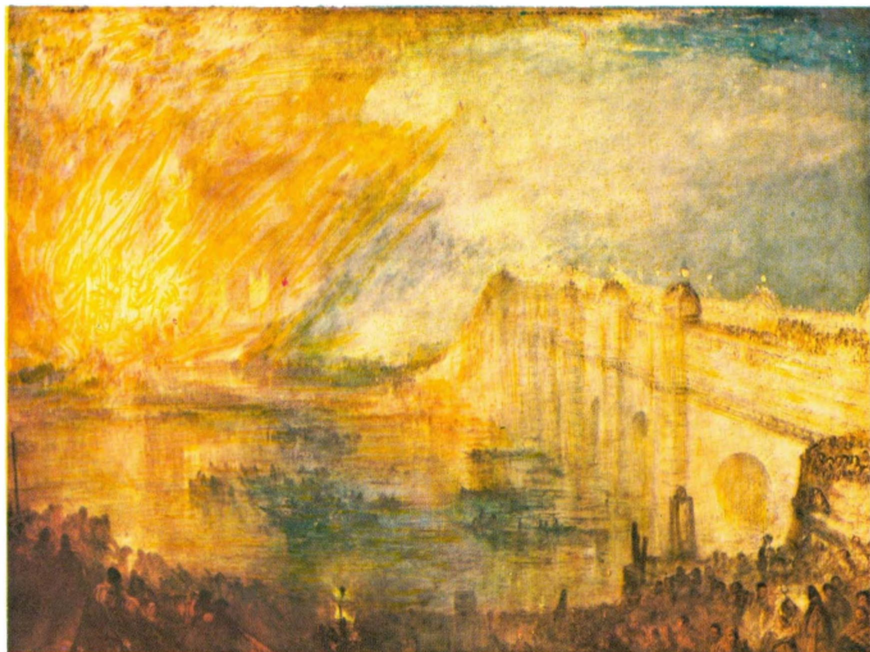


469 DŽON SEL KOTMAN *Morska obala sa čamcima*



470 DŽOZEF MALORD VILIJAM TERNER *Enterijer u Petvortu*

prema običnom prizoru. *Mrazno jutro* direktno bridi od hladnoće, i njegova atmosfera znači mnogo više nego nespretni *staffage* ljudi i konja. Odista, mada je Terner sve u prirodi gledao veoma ljudskim očima, figure koje je slikao obično zbunjuju. Borba između prirodnih sila uzbuđivala ga je na stvaranje vagnerovskih kosmičkih efekata: i požar koji je 1834. zahvatio englesku Valhalu — Domove Parlamenta — inspirisao je veličanstveni prizor (sl. 471) u kome vatra plamti na vodi kao na ulju i čini se kao da prži nebo. Čovek oseća da je sam svet zapaljen da bi načinio vatru za slikara. Prirodne sile prisustvuju poslednjim obredima broda »*Téméraire*« (sl. 472), prikladno prigušenom melanholičnom prizoru, u kome se između zalaska sunca i ranog meseca jedan stari brod vuče u svoje poslednje sidrište. Nebo, pola rastopljeno, pola ohlađeno u staklasto zeleno, predstavlja izvanredno dostignuće evropskog slikarstva; ono predstavlja »vernost prirodi« — ali prirodi uhvaćenoj u jednom od njenih najmanje verovatnih trenutaka. Priroda se uveliko



471 DŽOZEF MALORD VILIJAM TERNER *Požar u domovima Parlamenta*



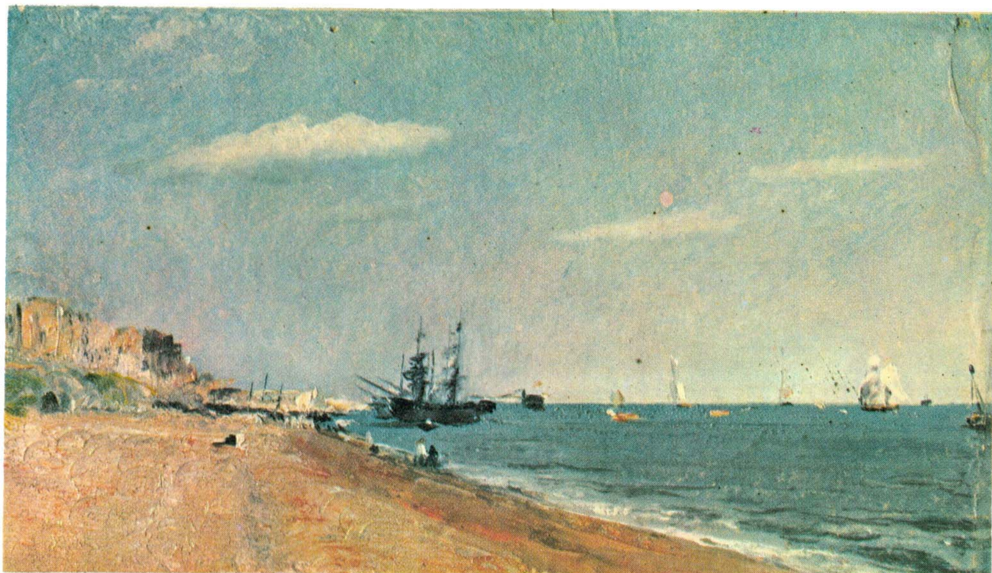
472 DŽOZEF MALORD VILIJAM TERNER *Téméraire*



473 DŽON KANSTEBL *Kola sena* (skica)

povukla, poražena, u *Enterijeru u Petvortu* (sl. 470), slici za koju je 1835. trebalo imati smelosti. Ovde samo svetlost i boja nešto znače; Petvort svetluca crveno i plavo, i usijano belo. To je vizija koja je slikana, moglo bi se reći, zatvorenih očiju.

»Mašta«, rekao je Kanstebl, »nikad ne može stvoriti dela koja se mogu održati u poređenju sa stvarnošću«. D ž o n K a n s t e b l (1776—1837) nikad nije zatvarao oči pred stvarnošću; njegove stvarne pejzaže lako je razlikovati od Ternerovih vazdušastih i egzotičnih prizora. Ipak su oba slikara priznala Kloda za učitelja. Za razliku od Ternera, Kanstebl nije imao uspeha u narodu, nikad nije napustio Englesku i ograničio je svoje slike uglavnom na prizore za koje je bio emocionalno vezan — svoj rodni Safolk, pre svega. Najveličanstveniji efekat koji on slika je približavanje bure; a sama jednostavnost njegove vizije, recimo, seoskog puta (sl. 475) bila je suviše neposredna za savremeni ukus. U *Plaži u Brajtonu* (sl. 474), koja nikada nije mogla biti pogodna za prikazivanje, skoro da nema teme. Neposrednost njegove velike skice *Kola sena* (sl. 473) izmenjena je u konačnoj slici koja se sada čini neinteresantnom, ali joj je bio potreban »finiš« da bi bila prihvatljiva. Kansteblovo ogromno poštovanje za činjenice — svetlost koja treperi na lišću, teške spirale kumulusnih oblaka —



474 **DŽON KANSTEBL** *Plaža u Brajtonu*

475 **DŽON KANSTEBL** *Seoski put*



476 KASPAR DAVID FRIDRIH *Čovek i žena gledaju mesec*

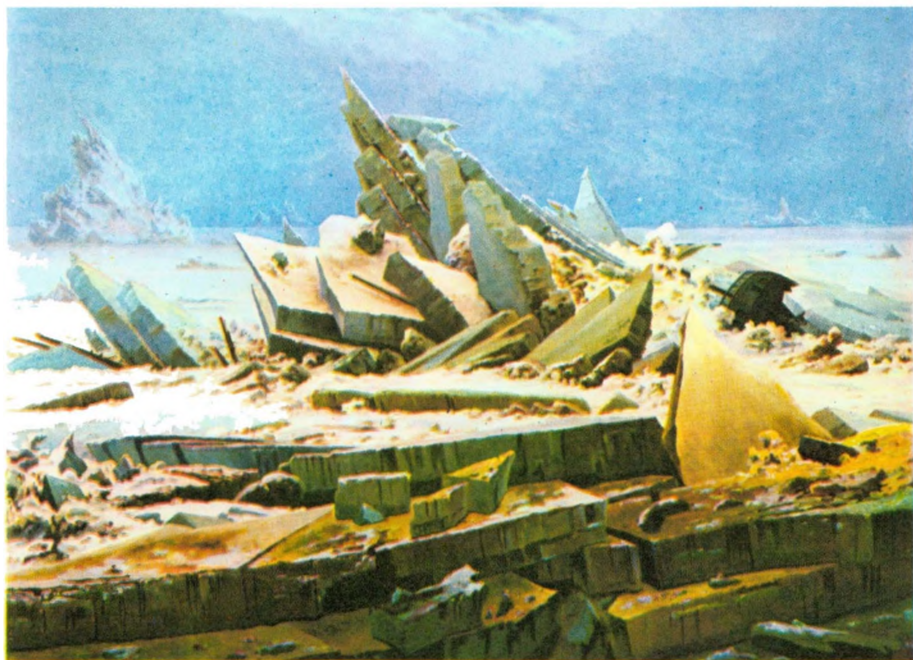
izneto je u njegovim skicama žurno i suštinski. *Kola sena* su takođe naš poslednji pogled na bogatu pastoralnu Englesku, pre nego što su je rasporili ugljenokopi i ispresecale železničke pruge: ona je prikazana postojano i nesentimentalno, i sa vrlo sličnim moralnim tonom, kakav se javlja u romanima Džordža Eliota.

Jedan nov stav prema prirodi izražen je u nemačkoj umetnosti s romantičnim panteizmom Filipa Ota Rungea (1777—1810), i osobito sa uzdržanim prizorima Kaspara Davida Fridriha (1774—1840). Rungeov *Odmor na putu za Egipat* (sl. 477) nije samo prototip za engleske prerafaelite, po svom nežnom detalju, već je i rađen sa namerom da bude neka vrsta simboličnog odavanja pošte svetlosti. Fridrihova slika *Brodolom »Nade«* (sl. 478) je takođe simbol — očaja, ali je značajnija zbog svog imaginativnog slikanja arktičkog prizora. Priroda je pasivnija nego kod Ternera, ali se čovek opet smanjuje do beznačajnosti i postaje samo posmatrač njenih raspoloženja (sl. 476), mada ljudsko raspoloženje opet daje boju pejzažu.

Zaokupljenost slikara svojim sopstvenim osećanjima — ili, bolje reći, raspoloženjima, stvorila je rivala klasicizmu kasnog XVIII veka. Kraj tog stoleća i prve godine sledećeg bile su nemirne i svesne tog nemira. Napoleon, megalomanski romantičar koji je nametao svoje snove jednom nevoljnom svetu, postao je prototip čoveka od akcije; a Bajron, prototip romantičnog pesnika i ljubavnika, dao je simbol vere romantičarskom pokretu, izjavivši da je »osećanje veliki cilj života«. I Napoleon i Bajron doprineli su temama Ternerovih slika; i legende o prvom, i pesme drugog, nastavile su da tokom XIX veka pružaju materijal slikarima.



477 FILIP OTO RUNGE *Odmor na putu za Egipat*



478 KASPAR DAVID FRIDRIH *Brodolom »Nade«*



479 TEODOR ŽERIKO *Derbi u Epsomu*

Francuska romantičarska umetnost, koja se najbolje ogleda u delu Teodora Žerikoa (1791—1824) i Ežena Delakroaa (1798—1863), vodi poreklo, sasvim ironično, iz dela klasično-romantičnog Groa (up. sl. 448), čiji je i poslednji čin bio romantičan — samoubistvo.

Onome što je u Engleskoj i Nemačkoj bio uglavnom književni pokret, stvaralački genije Delakroaa daje novi vid u Francuskoj. S njim je Francuska uspostavila vođstvo u slikarstvu koje je od tada stalno zadržala. Sezan nije nikad naslikao »Apoteozu Delakroa«, koja ga je proganjala do poslednjih godina njegova života; ali Delakroaova apoteoza došla je s pojavom impresionizma i u pošti koju mu je odao ne samo Sezan već i Van Gog. Žeriko je uspeo da se u svom kratkom životu dotakne glavnih motiva koji će biti tipično romantični: među njima i konja. Snagom Rubensa on ih je zamislio u akciji, uglavnom u bici (sl. 481), ili kako trče *Derbi u Epsomu* (sl. 479), bez gledalaca, dok je Epsom strašna, spržena ledina. Ali Žerikoov »realizam« trebalo je da bude pravi, posle klasičnih nezanimljivosti; inspirisan Groovim primerom on je slikao

480 TEODOR ŽERIKO *Splav »Meduze«*



481 TEODOR ŽERIKO *Artiljerija*

savremen život — užasni *Splav* »*Meduze*« (sl. 480), koji je izazvao skandal u pariskom Salonu 1819. Tri godine ranije, regata »Meduza« pretrpela je brodolom i s nje je spušten splav s preživelima, čiji je broj opadao od prvobitnih 149, dok nije spao na 15. Ovaj jezoviti prizor je možda ključna slika romantizma: ona uspeva da na jednom platnu kombinuje sve krajnosti ljudskih osećanja, od poludelog oca koji razmišlja o svojoj nesreći nad mrtvim sinom, do grupe koja histerično maše na drugom kraju splava. Ovo je slika užasne smrti, sa ljudskim bićima izloženim nemilosti prirodnih sila, sve slikano jednim voštanim realizmom, skoro gnusnim. Kod Delakroaa izvrsna boja i snaga uklanjaju jezovite preokupacije Žerikoa, čak i kad je predmet smrt — kao u raskošnoj slici *Sardanapalova smrt* (sl. 482), inspirisanoj Bajronom. Varvarska i divlja po predmetu, ovo je ipak lepa slika, nabacana na platno s nemarnom energijom. Ovakvi predmeti pustili su na slobodu Delakroaa iz njegove sete u svet propetih konja i surovih ljudi. Kao i Rubens, on se divio vitalnosti, i opet kao Rubens, on je umeo da oživi alegoriju. Njegova *Sloboda na barikadama* (sl. 483), inspirisana događajima julske revolucije 1830. godine, možda je poslednja uspela alegorija koju će neko naslikati, poslednji susret realizma, političke karikature i istorijskog slikarstva. Politički događaji oterali su Goju u indignaciju i tragediju, izraženu u *3 maju 1808* (up. sl. 456). Trenutak nade, kada se činilo da je sloboda



482 EŽEN DELAKROA *Sardanapalova smrt* (skica)

483 EŽEN DELAKROA *Sloboda na barikadama*



484 EŽEN DELAKROA *Alžirke*



485 ŽAN OGIST DOMINIK ENGR *Madame Riviere*



486 EŽEN DELAKROA *Baron Šviter*

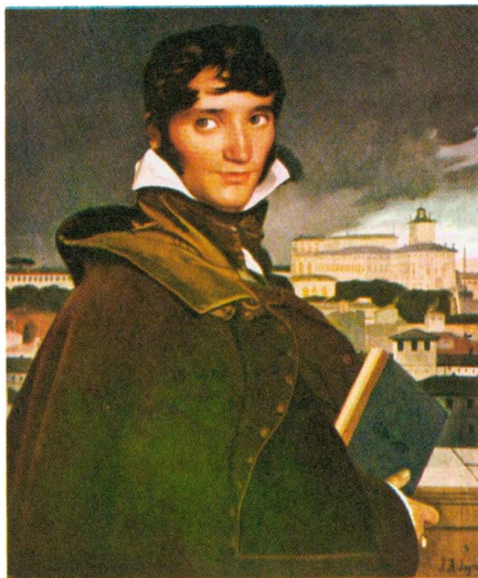
stvarno nadahnula Francusku, pomogao je Eženu Delakroau da stvori ovaj smelo slikani dirljivi dokumenat — za koji se u to vreme osećalo da je opasno rečit i da može dovesti do pobune.

Ljubav za egzotično naterala je Delakroaa da poseti Istok, kao što su to učinili Bodler, Rembo, Flober. Njegova slika *Alžirke* (sl. 484) je manje ono što je viđeno u Alžiru, nego stopljeno sećanje na mnoge prizore koji su ga impresionirali. Ova slika liči na dvor Sardanapalov pre pokolja: uzdržana i mirna, a ipak blista od zelenog i zlatnog; žene opuštene a ipak budne, prkosne i pored sve poslušnosti. Delakroaov portret njegovog prijatelja *Barona Švitera* (sl. 486), koji je i sam bio nekakav slikar i kolekcionar slika, pokazuje Lorensov uticaj i ne poseduje gizdavost romantizma: i model i slikar bili su u svojim dvadesetim godinama kada je ovaj portret slikan. U međuvremenu istočnjačke teme dovele su do luksuznih istočnjačkih slika Engra. Ogromni i opsežni napor mašte iscrpao je Delakroaa (ipak neka od njegovih najboljih dela, kao slike Saint Sulpice, spadaju među najkasnije njegove radove). Njegovo stoleće je bilo prava »zima mašte« — izraz tako nepravedno bačen na XVIII vek — i slike koje je koristio Delakroa o Arapima, lavovima, konjima, često postaju otužne kao i kod Bodlera. Delakroa (kao i Bodler) morao je stvoriti jedan imaginaran svet u suviše stvarnom Parizu. Posle Delakroaa niko više nije uspeo da oživi gomilu slika iz alegorije, istorije, literature: ti pozorišni rekviziti nisu više u upotrebi.

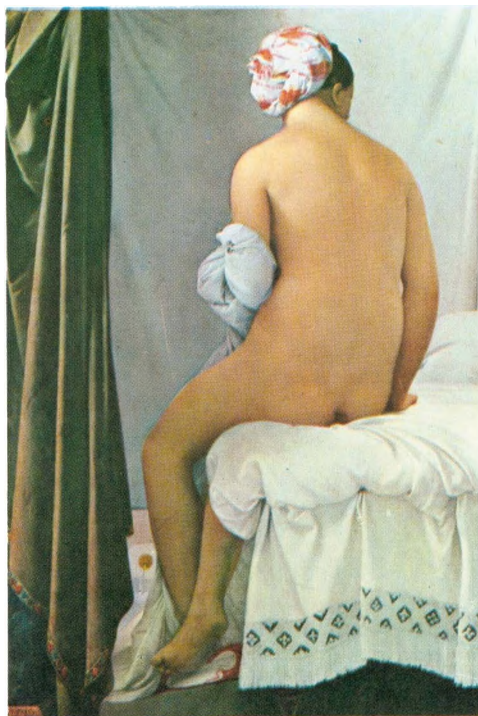
Lično rivalstvo koje je postavilo Delakroaa nasuprot Engru, naglašeno je u njihovim slikama. Žan Ogist Dominik Engr (1780—1867), držao se jednog ideala lepote koji je dobro izrazio Bodler, branilac Delakroaa i protivnik Engrovog buržaoskog konzervatizma: »Je hais le mouvement qui deplace les lignes«. Engrove slike s temom obično su istorijski tabloi apsurdno izneti, sentimentalni i akademski u najgorem smislu reči. Samo u ženskim aktovima, obično u istočnjačkoj sredini, gde on može da se prepusti skoro surovoj čulnosti, uspevao je Engr da da nekakav zadovoljavajući izraz svojoj mašti. Čulnost



487 ŽAN OGIST DOMINIK ENGR *Madame Moitessier*



488 ŽAN OGIST DOMINIK ENGR
François Marius Granet

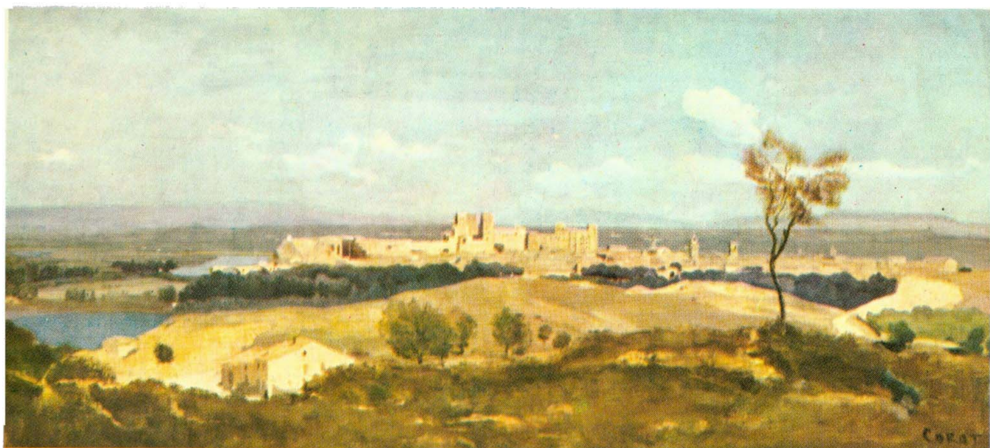


489 ŽAN OGIST DOMINIK ENGR *Akt*

Akta (sl. 489), omiljena poza kod njega, teška je od sparnih i zagušljivih soba (u Engrovim slikama jedva da ima prozora, samo ogledala). Njegovi ženski portreti imaju istu mirnu raskošnost i deluju prazno: život *Madame Rivière* (sl. 485) čini se da se graniči sa dosadnim. Ona je prikazana u belom, koje Engr uvek daje besprekorno. Njena ličnost je utonula u poređenju sa gromkim čarom Engrova prijatelja, slikara Graneta (sl. 488). Engr miluje svaki detalj kostima: šarene šalove, košulje sa visokim kragnama, pre svega nakit, koji se kao zmija hladno obavija oko zglavaka, prstiju, vrata njegovih modela. Odista, *Madame Moitessier* (sl. 487) je skoro mrtva priroda od metala i materijala. Engr se mnogo godina mučio, menjajući, doterujući ovu sliku Drugog Carstva, krupnu i raskošnu boginju osrednjosti. Završena 1856, toj *annus mirabilis* nestalne carevine Napoleona III, ovaj kasni procvat Engrovog genija, gde je detalj podređen krupnom crtežu, nosi obeležje svoga doba. Samo je Dega od docnijih velikih slikara reagovao na njegov stil.

Od Engrovih neposrednih učenika jedino je T e o d o r Š a s e r i o (1819—1856) uspeo da se pomeri od Engrovog uticaja do Delakroaovog. Slika *Dve sestre* (sl. 491) pokazuje njegovu sposobnost da stvori manje remek-delo. Ona ima mnogo od one kombinacije koju je sam sebi postavio: »naiveté et grandeur«. Njegova setna iskrenost anticipira Degaa.

Šaseriovo kasnije pomeranje ka »romantizmu«, iz sveta visokih ideala u svet realnosti, značajno je za pomeranje u Francuskoj umetnosti XIX veka. Slobodan da daje komentar o stvarnosti, čak i političkoj, slikar je mogao da odluta bilo kud i komentariše sve što vidi. Savršena jednostavnost vizije Ž a n B a t i s t a K a m i j a K o r o a (1796—1875) čini se da je lišena umetnosti; ali nju spasava od neinteresantnosti vernost tonu Koroovog oka i palete. Njegove »impresije« iz Italije i Francuske (sl. 490) imaju divnu jasnoću vizije i veštu ekonomičnost u izradi: one su stavljene na platno, dočaravajući otvrdlu zemlju, svetlucave masline. Ovu jasnoću Koro je docnije zamenio za paperjast, nejasno »klasični« stil pejzaža sa sivim drvećem i vitkim nimfama, čak i kad je njegovo oko



490 ŽAN BATIST KAMIJ KORO *Avinjon*



491 TEODOR ŠASERIO *Dve sestre*



492 ŽAN BATIST KAMIJ KORO *Louis Robert kao dete*



493 ONORE DOMIJE *Pralja*



494 ŠARL FRANSOA DOBINJI *Večernji pejzaž*



495 ONORE DOMIJE
Drama



496 ŽAN FRANSOA MILE
Pabirčenje

sposobno za staru jasnoću i jednostavan efekat koje on sada čuva samo za portrete (sl. 492), slikane sa neposrednošću koja očarava.

Jednostavan i plemenit kao čovek, Koro je pružio pomoć udovici Žana Fransoa Milea (1814—1875) i Onoreu Domijeu (1808—1879) kada je ovaj u starosti oslepeo. Izuzev surovih političkih karikatura u časopisima, Domije je, kao i Goja, osećao i zapažao svakodnevni život, slikajući obično život siromaha (sl. 493). Nema sentimentalnosti ni zataškavanja objektivnih činjenica — već samo gneva i osećanja patosa koje izaziva životna nepravda i čovekova svirepost, smelo slikani jakim kjaroskurom, veoma dramatično (sl. 495). Pod Domijeovim uticajem Mile se okrenuo običnim temama, obično seoskim prizorima oko Barbizona, gde se nastanio. Mile je suviše okrutno tretiran kao sentimentalan slikar i njegov *Angelus* je previše poznat. On je u stvari imao jednu žicu silnog nedoteranog realizma, i slika *Pabirčenje* (sl. 496) je zaista neposredna slika teškog rada u polju. Na vrlo sličan način Šarl Fransoa Dobinji (1817—1878), pod uticajem barbizonskih slikara, slikao je pejzaže u kojima se priroda posmatra prosto radi sebe same, sa atmosferskim efektima, — na primer *Večernji pejzaž* (sl. 494).



497 VILIJAM HOLMAN HANT *Klaudije i Izabela*

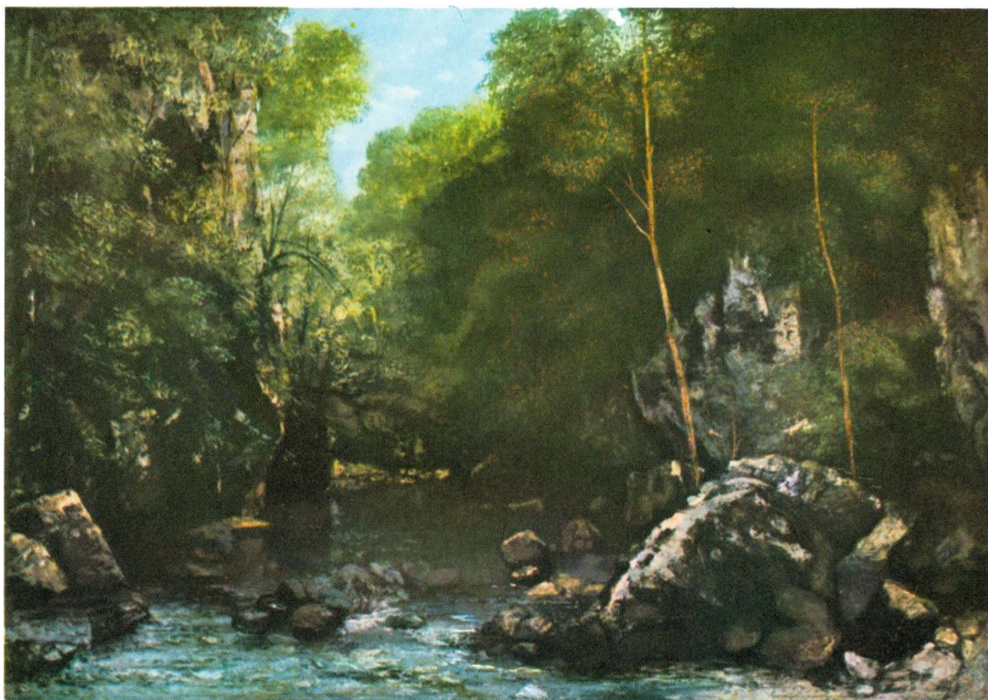
U Francuskoj je novi realizam već vezivan za socijalizam i optuživan. Domije je bio uhapšen zbog svoje satire (deo duge francuske tradicije da sputava štampu) i jedna od Mileovih slika žetelaca bila je napadnuta kao socijalistička. Impresionisti su klevetani kao demokrati. Uskoro se u Engleskoj jedna mlada grupa slikara, koji su sebe nazivali Prerafaelitskim bratstvom, povezala sa istom revolucionarnom doktrinom »vernost prirodi« — ali sa vrlo različitim rezultatima. Proganjani romantičnim čežnjama usred imućnog viktorijanskog Londona, oni su ostali robovi »istorijskih slika«, ilustrujući Šekspira kao u *Klaudiju i Izabeli* (sl. 497) Viljema Holmana Hanta (1827—1910), ili tema nejasno izvučenih iz Biblije, kao u *Drvodeljinoj radionici* (sl. 498) Ser Džona Evereta Milea (1829—1896). Vernost prirodi odrazila se u žestokim bojama i



498 DŽON EVERET MILE *Drvodeljina radionica*



499 DANTE GABRIJEL ROSETI
Sveti Đorđe i princeza



500 GISTAV KURBE *Potok*

jasnoći detalja, ali je surovo otkrivala poreklo takvih dela u nameštenim tabloima u ateljeu. Mile je napredovao izvan prerafaelizma da bi postao predsednik Kraljevske akademije koja je u početku prezirala Bratstvo. Mnogo manje kompetentan, ali daleko imaginativniji, Dante Gabrijel Roseti (1828—1882) bio je pesnik-slikar, nesposoban da bude veran prirodi, iako je bio prerafaelita. Njegove slike iskreno izražavaju svet snova koji je bio njegov pravi ambijent (sl. 499).

Viktorijanska Engleska je bila prilično sigurna, ali je Francuska za vreme tog perioda preživljavala čitav niz promena koje su kulminirale u užasima francusko-pruskog rata. U Engleskoj je Tenison našao zemlju koja je »slobodu izabrala«; u Francuskoj je Viktor Igo, isto tako glas svoga doba, prognan zbog svojih shvatanja. I iskustva Gistava Kurbea (1819—1877), slikara-pobunjenika, u umetničkom i političkom smislu reči, nisu bila prijatnija od Igoovih. Živopisni skitnica slike *Bonjour, Monsieur Courbet* (sl. 501) bio je radikalan u izboru nekonvencionalno realističkih predmeta, uključujući i sebe sama. Šetajući u košulji i primajući pozdrav jednog patrona, on unosi stvaran, snažan vazduh u akademske konvencije tog perioda — namerni šok od pravog sunca i hlada na putu, i ljudi u običnom odelu. Kurbeova boja je takođe snažno upotrebljena, teški impasto, često stavljen ne četkom već špahtlom.

U svojim najboljim delima, kada nije upadao u retoriku, Kurbe je slikao bogato obojene slike aktova, mrtve prirode, pejzaže (sl. 500), sve sa treperavim uzbuđenjem, koje ih sprečava da budu prosto fotografski snimci. Njegovo delo je oštro kritikovano i zvanično ignorisano. Njegov pokušaj da obori akademska merila sada je važniji od njegove rušilačke uloge u burnim događajima Francuske, koji su doveli



501 **GISTAV KURBE**
Bonjour, Monsieur Courbet



502 **EDUAR MANE**
Doručak na travi



503 EDUAR MANE *Aržantej*



504 EDUAR MANE *Balkon*

do njegovog bekstva u Švajcarsku 1873. On bi nam se, donekle, mogao činiti kao Karavađo XIX veka, sa mnogo više slobode da slika kako mu je volja, ali sa mnogo manje uticaja.

Kurbeovo učešće u političkim događajima obuzelo je svu njegovu energiju dostigavši vrhunac u vreme njegovog prisilnog odsustva iz Francuske, baš kada se impresionizam počeo javljati. I ma kakve bile njegove naklonosti prema tom novom antiakademskom pokretu, njegova tehnika gromkog, dramatičnog kjaroskura bila je veoma različita. Pre bi se Eduar Mane (1832—1883) mogao proglasiti stvarnim pionirom nove škole. Njegovo delo je bilo još ogorčenije napadano od Kurbeovog, mada Mane lično nije bio revolucionar; u njegovim slikama nije bilo socijalne satire i njegova umetnost se mnogo lakše uklapa u tradiciju slikarstva koju predstavljaju Velaskez, Hals i Goja, negoli u delo samih impresionista.

Možda su ukus Drugog Carstva više vređali predmeti koje je Mane slikao, no njegova tehnika. Slika *Doručak na travi* (sl. 502) nije primljena za *Salon* 1863 i kada je iste godine bila izložena u *Salon des Refusés* izazvala je skandal. U stvari, slika je inspirisana jednom rafaelovskom kompozicijom, i ovo postavljanje nage žene pored obučenih figura — što se činilo tako uvredljivo — već se ranije javilo u Đorđoneovoj slici *Koncert u polju* (up. sl. 218) koja se nalazi u Luvru. Skandal oko slike *Doručak na travi* trajao je i dalje. »Moja je sudbina da budem klevetan«, govorio je on sedamnaest godina kasnije; ali to nije bila samo njegova sudbina u XIX veku. Ironija je bila u tome, što je od svih slikara, napadanih u tom veku, on bio jedini koji je mogao biti najlakše primljen.

Reklo bi se, na prvi pogled, da je teško razumeti zašto je *Koncert u parku Tuileries* (sl. 505), koju je izložio početkom 1863, izazvala otpor.

Ali njen svetao, visok ton, i sloboda u obradi, i zanemarivanje konvencionalne kompozicije i predmeta, činio ju je drljotinom u akademskim očima. Slikanje izvan ateljea jednog običnog prizora čini ovu sliku još revolucionarnijom od *Doručka na travi* jer ona



505 **EDUAR MANE** *Koncert u parku Tuileries*

506 **EDUAR MANE** *Olimpija*

anticipira fotografski efekat i *plein air* kojem će impresionisti težiti. Publici se nije dopao realizam slike *Doručak na travi*, koji je možda bliži Kurbeu negoli ma koja druga Maneova slika, a podjednako ju je odbijao otvoreni realizam *Olimpije* (sl. 506) koja je bila izložena u *Salonu* 1865.



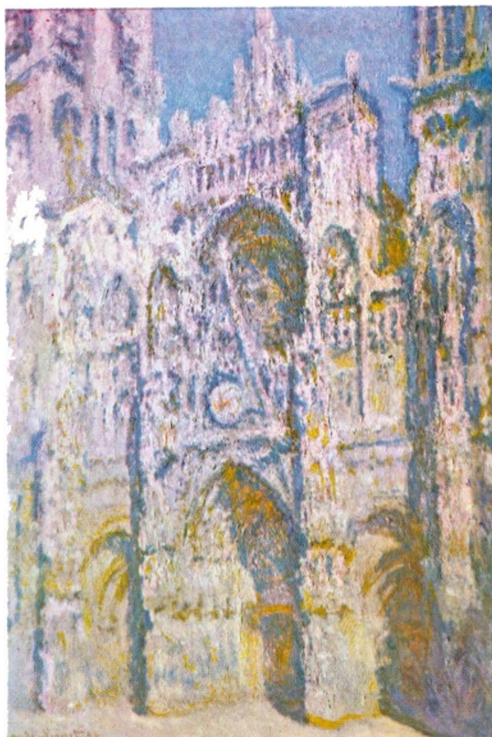
507 KLOD MONE *Madame Gaudibert*

»Realizam« kome je Mane težio mnogo se manje ogleda u onom što je slikao no u tome kako je slikao. Crtanje ustupa mesto slikanju, i Mane direktno stavlja naporedo svetlosti i senke u boji, uzdržavajući se od polutonova. Takva novina u akademskoj sredini kojom je vladao ostareli Engr, morala je biti smatrana za jeres ili ludost. Posle *Madame Moitessier* (up. sl. 487), gde crtež precizno definiše odnos jednog objekta prema drugom, Maneov *Balkon* (sl. 504) je nemarno neposredan u beleženju onog što se vidi, pre nego onoga što se zna da je tu. Izbliza slika izgleda nedovršena — jeste nedovršena u poređenju sa lakiranom hladnom površinom *Madame Moitessier*; ali ona ima svu atmosfersku prozračnost i utisak stvarnog života. Mane je otišao i dalje; u slici *Aržantej* (sl. 503), iz 1874, jaka sunčeva svetlost prelama forme u pegice svetle boje i čini da prugasta odeća dveju figura svetluca kao i široka reka iza njih. Te godine kada je Mane slikao ovo, grupa impresionista, kako su ih podrugljivo nazvali, organizovala je svoju prvu izložbu.

Raskin je već upotrebio reč »impresija« govoreći o Terneru; Gotije je kritikovao slike pejzažiste Dobinjija, nazivajući ih čistim »impresijama«. Onda je jedna slika Kloda Monea (1846—1926), nazvana *Impresija*, dala ime pokretu čiji je on bio vođ. Najbliže povezani s njim bili su Kamij Pisaro (1831—1903), koga je upoznao 1859, kada su obojica bili u očajnoj bedi, i Alfred Sisli (1839—1899), koji je bio možda najčistiji i svakako najjednostavniji od svih impresionista. Vizuelne impresije prenesene su na njegova platna sa neverovatnom vernošću tona (sl.509) i sa trenutnom reakcijom na atmosferu. Slikao je isključivo pejzaže gde se vreme evocira fizičkim efektom: naoblačeno nebo se ogleda u studenoj vodi, ili neki prašnjavi put podrhtava u jari sunčanih zraka. A njegove najbolje slike poseduju živo osećanje za pejzaž

508 KAMIJ PISARO *Pogled na Luvesijen*

509 ALFRED SISLI *Poplava u Por-Marliju*



510 KLOD MONE *Ruanska katedrala u podne*



511 KLOD MONE *Žene u vrtu*

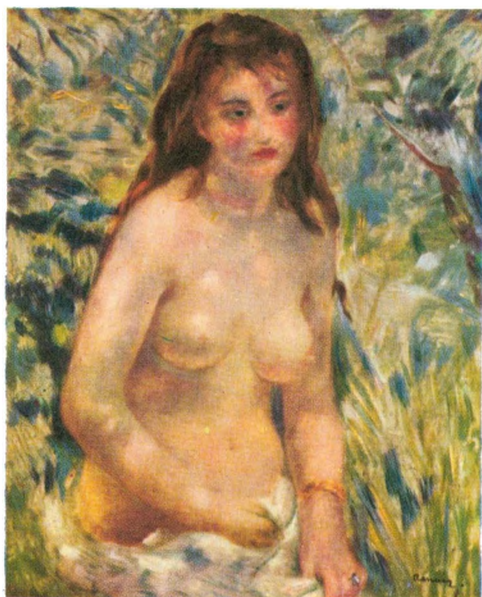
koji se za trenutak ugleda kroz prozor voza. Pisaro je takođe bio skoro isključivo slikar pejzaža (sl. 508). Strogi impresionista u početku, slikao je izvan ateljea, ali sa jačim osećanjem od Sislija za kostur koji podvlači viđeno. Ne gubeći ni malo svežine, uspevao je da komponuje svoje slike na jedan zadovoljavajući ali ipak prirodan način; on nije uzalud bio učenik Koroa. Primoran, usled francusko-pruskog rata, da napusti Francusku, Pisaro je, sa Moneom, izbegao u Englesku 1870; po povratku u Francusku usredsredio se na atmosferske efekte, ali ga je interesovanje za strukturu, koje je već ranije pokazao, odvelo do matematičko-naučnih napora Seraa, što je zapravo predstavljalo odbacivanje doktrina impresionizma. Na kraju se opet vratio impresionizmu, negde u vreme kada je Mone iz njega razvio svoj sasvim lični stil. Moneove rane slike imaju neku skoro naivnu jasnoću. *Žene u vrtu* (sl. 511), slika rađena oko 1866, neposredna je i sjajna, iako sa premalo atmosfere. I kao što će Mane pasti pod uticaj impresionista i naslikati svoj *Aržantej*, tako je Mone u početku bio pod Maneovim uticajem. *Madame Gaudibert* (sl. 507), supruga Moneovog jedinog zaštitnika u vreme kada je slikana (1868), mogla bi biti skoro i Maneova. Tu nema mnogo portretisanja; lice je okrenuto u stranu, a pažnja je usredsređena na haljinu i bogat šal.

Moneova ostvarenja pripadaju sledećoj deceniji. Posle francusko-pruskog rata, iznajmio je jednu kuću na obalama Sene u Aržanteju, predgrađu Pariza. Ovde, pod vedrim nebom, on nije slikao samo izglede Aržanteja već i atmosferu, doživljaj tog izgleda (sl. 512): sunčeva svetlost se probija kroz lišće, igra nad vodom, i sve to uhvaćeno je na platnu hiljadama tačkica, crtica i mrlja koje deluju kao sama svetlost. Svetlost je prozirna zavesa kroz koju je sve viđeno, a detalj se rasprštava pod njenim uticajem.

Ali svetlost stalno menja jačinu i predmet menja svoj izgled pri takvim promenama svetlosti. Tako je Mone, u svojoj strasti da istinito da ono što vidi, bio primoran da radi serije slika na kojima su jedan plast sena, ili neka katedrala, viđeni u različito doba dana, pod različitim svetlosnim efektima.

512 KLOD MONE *Regata u Aržanteju*

513 PJER OGIST RENOAR *Moulin de la Galette*



514 PJER OGIST RENOAR *Poluakt*



515 PJER OGIST RENOAR
Prvi izlazak

Ruanska katedrala u podne (sl. 510) je samo jedna iz čitavog niza slika koje prikazuju ovu katedralu; a u ovo vreme — godine 1892 — predmet koji slika jedva da ima nekog značaja. On samo služi da bi oko njega igrala svetlost. U sivom kamenu Moneovo oko otkriva boje spektra, svetlucavo nemirnu površinu koja od slike stvara kaleidoskop, koji podseća na Ternerov *Enterijer u Petvortu* (sl. 470). Boje su slične onima koje biju iza zatvorenih očnih kapaka, ili kada je pogled napregnut u daljinu. U mnogo čemu Moneova težnja za onim što oko stvarno vidi dostiže vrhunac u slikama na kojima se ništa ne vidi — bar se ništa ne raspoznaje.

S Moneom je, dok je živeo u Aržanteju, često radio njegov prijatelj Pjer Ogist Renoar (1841—1919), čije su se slike, po stilu, privremeno približile Moneovim. Renoar je, u stvari, bio sasvim drugačiji slikar, sa mnogo raznovrsnijom tematikom i bogatijim reagovanjem na ono što vidi. Renoar je uživao u privlačnim devojkama, lepom odelu i slikama iz XVIII veka od Vatoa, Bušea i Tijepola (čija je dela otkrio u Veneciji), sve samih majstora iskrenog čulnog uživanja.

I zanosna lakoća koju Renoar daje svojim impresionističkim slikama, podseća na XVIII vek, kao i njegova ljupkost. To mu je možda naškodilo u očima kritičara puritanaca. Neusiljena lepota njegovih efekata duginih boja iz sedamdesetih godina obično se ostavlja po strani, i više se cene njegove klasičnije slike, verovatno zbog Sezanovog uticaja koji ih prožima. *Moulin de la Galette* (sl. 513), iz 1876, predstavlja primer kako se Renoar koristio impresionističkom doktrinom u svoje svrhe: da slika savremeni život, koji se u svom najprivlačnijem obliku vidi na ovoj slici, na kojoj Renoarovi prijatelji veselo igraju na suncu. *Poluakt* (sl. 514), naslikan negde u isto vreme, spaja uživanje u treperavoj svetlosti koja miluje, sa trenutnim, čulnim reagovanjem puti. Renoar će kasnije stvoriti mnogo toplije obojena, glomaznija naga ženska tela.

Gospođa Charpentier sa svojom decom (sl. 517) još uvek je privlačna, iako je primljena u *Salon* 1879, čak iako ima sve elemente za uspeh u javnosti. Renoar je i pre toga pokazao



516 PJER OGIST RENOAR *Kišobrani*

osećanje za decu, najdopadljivije u *Prvom izlasku* (sl. 515), slici u kojoj izbegava sentimentalnost. *Gospođa Charpentier* je veličanstvenija i smišljenija, manje spontana u tehnici; dok porculanska svežina slike *Prvi izlazak* ne podseća samo na to da je Renoar nekad učio zanat kod jednog slikara porculana, već uspeva da kroz treperavu lakoću boje dočara psihologiju detinjeg neiskvarenog uzbuđenja pri posmatranju bleštave scene.

Početkom osamdesetih godina Renoar je očigledno osećao da impresionizam ne može ići dalje. Slika *Kišobrani* (sl. 516) predstavlja pojavu novog osećanja za klasične forme, verovatno pod uticajem Sezana. Devojčica s obručom, na desnoj strani slike, još uvek je data u Renoarovom lakom spektralnom impresionističkom maniru, dok je grizeta na levoj strani mnogo čvršće modelirana. Kišobrani u pozadini stvaraju jednu određenu šaru čvrstih formi koje oblikuju svetlost. Prigušena svetlost zamenjuje — samo privremeno — sjaj koji je Renoar voleo; i u ovoj tamnoj atmosferi forme se ne rastapaju, već su slikane s novim osećanjem za volumen. U jednom pismu iz 1882. Renoar govori da se nada da će postići »jednostavnost i grandioznost« starih majstora. Mone se malo interesovao za muzejsku umetnost, a Renoarov stav je bio mnogo bliži stavu Edgara Degaa (1834—1917), mada je njegova umetnost bila drukčija.

Dega je upoznao Manea kada je kao mladić kopirao u Luvru, a ipak je ostao celog života



517 PJER OGIST RENOAR *Gospođa Charpentier sa svojom decom*

518 EDGAR DEGA *Porodica Bellelli*



519 EDGAR DEGA *Diego Martelli*



520 EDGAR DEGA *Proba u baletskoj sali Opere*

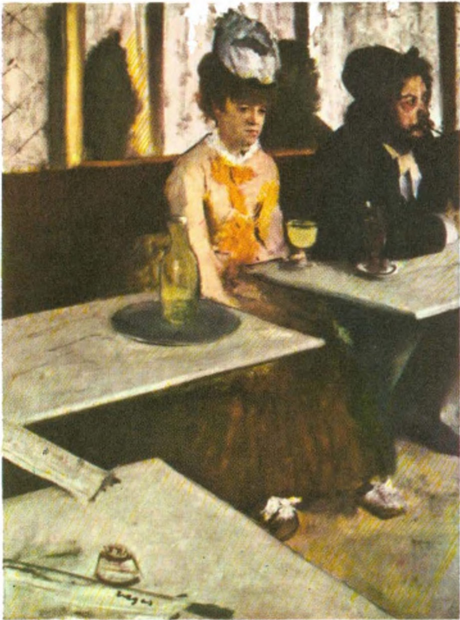
izdvojen ne samo od impresionista ponaosob, čak i kada je učestvovao na grupnim izložbama, nego i od većine ostalih ljudi. Ova izolovanost samo je izoštrila njegovu ogromnu moć opservacije i njegovu sposobnost da izrazi pokret ili scenu u nekoliko linija. Njegovo naglašavanje linearnih efekata vodi poreklo od Engra i u početku, kao ni Engr, on nije upravljao svoj prodorni pogled na savremeni život. Ali već u *Porodici Bellelli* (sl. 518), započetoj 1859, ima nečeg nekonvencionalnog i prirodnog u portretisanoj grupi, neke improvizacije trenutnog utiska.

Na Degaa je do izvesne mere uticala tek pronađena fotografija, a još više japanska grafika u boji, sa njenim neobičnim uglovima vizije, kompozicijom bez teme u centru, korišćenjem belog prostora i prividnim utiskom da je rađena bez plana. Ove grafike, koje su odjednom postale dostupne usled novog kontakta Japana sa Zapadom, cenio je Maneov krug, pa i Mone. One su pomogle Degau da rezimira život »u njegovim bitnim gestovima«, što je njegova lična definicija umetnosti. Imao je čudesno kontrolisanu i ekonomičnu tehniku u ulju, pastelu, akvarelu i radirungu — mada to nikako ne iscrpljuje listu. No sve je podređeno njegovoj izvanrednoj veštini crtanja i oštroj, nemilosrdnoj opservaciji. U portretu *Diega Martellija* (sl. 519), duhovito je prikazan punački model, sasvim drukčijeg raspoloženja od ranijeg, takođe neobično komponovanog, portreta *Madame René de Gas* (sl. 523), njegove rođake i snahe. Ovaj portret rađen je u Nju Orleansu, oko 1872, za vreme slikareve posete Americi. Izuzetna iskrenost udružuje se sa donekle ublaženom apatijom; ova slepa, gravidna žena, izolovana je čak sa nekom vrstom nežnosti.

Ali portretisanje nije stvarno fasciniralo Degaa. Njegova opsesija da posmatra svakidašnji



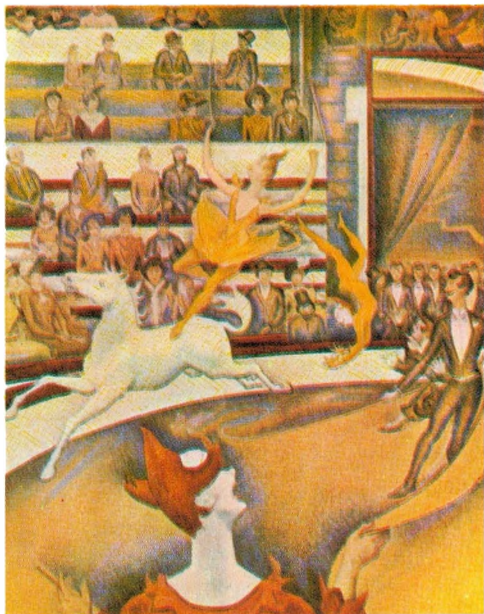
521 EDGAR DEGA *Cafe-Concert*



522 EDGAR DEGA *Apsint*



523 EDGAR DEGA *Madame René de Gas*



524 ŽORŽ SERA *Cirkus*



525 ANRI FANTEN LATUR
Cveće i voće

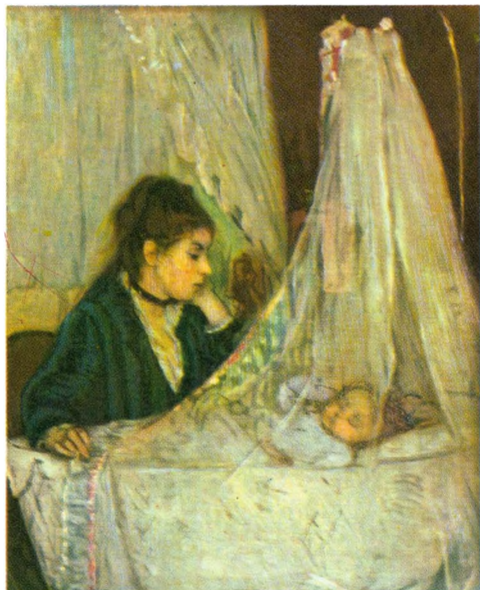
život odrazila se u gorkoj stvarnosti slike *Apsint* (sl. 522), gde oštre ivice stola vode oko do opuštene žene i njene čaše, kao i živom *Café-concert* (sl. 521) koji sjajno dočarava metež, pregrejanost, galamu i usredsređuje se na pokret pevačice u jednom određenom trenutku — jednom od onih »bitnih gestova« o kojima je on govorio. Trke i balet pružili su mu ogroman i sličan materijal: uvežban pokret, strogo kontrolisan. I pored toga što stvaraju utisak aktuelnosti, scene kao što je *Proba u baletskoj sali* (sl. 520) nisu naslikane na licu mesta, već su nastale od pojedinačnih studija i komponovane tako da obraćaju manje pažnje na istinitost prizora, nego na slikarevo lično interesovanje. Stvarnost je podređena strogom rafinmanu — ne da bi je slikar »usavršio«, već da bi iz nje izvukao ono što je bitno u njoj.

Rezultat nije bio impresionizam, pošto je kod njega istovremeno bilo i suviše reda i intelektualnosti. Jedan intelektualizovani tip impresionizma stvorio je Ž o r ž S e r a (1859–1891) na čijim matematički tačnim i večitim scenama vlada red. Slike *Kupanje* (sl. 526) i *Nedelja na ostrvu »Grande Jatte«* (sl. 527) uzdignute su iznad svojih savremenih pariskih okvira, a izmaglica na obema slikama zamagljuje detalj i daje statičnost ljudima, vodi, niskim oblacima na letnjem nebu. Seraova tehnika koju je on nazvao »divizionizam«, zasnivala se na naučnim teorijama boja. Zbog toga je on stavljao boju u vidu sićušnih tačkica čiste boje, ostavljajući da se one mešaju u oku posmatrača. Njegove skice za kompozicije, kao *La Grande Jatte*, bile su manje stroge i slobodnije u tehnici; kasnije je u ateljeu usavršio svoj metod na velikim platnima. Rezultati u eksterijerima opravdavaju ovu tehniku. Ali ona je postala zamorna ne samo kod Seraovih sledbenika, već i u takvim slikama kao što je *Cirkus* (sl. 524) ona se čini proizvoljna i suviše cerebralna.

Kriza vizije koju je impresionizam više naglasio negoli rešio, i dalje je mučila slikare i podvajala ih, čak i kada su bili ujedinjeni u odbacivanju konvencionalnog slikarstva. Dega nije bio impresioniran slikom *»Grande Jatte«*. Mone i Renoar su se saglasili da je bolje da ne slikaju više zajedno; a Mane je mnogo

526 ŽORŽ SERA *Kupanje*

527 ŽORŽ SERA *Nedelja na ostrvu »Grande Jatte«*



528 **BERT MORISO** ***Kolevka***



529 DŽEJMS ABOT MAKNIL VISLER
Devojka u belom

ranije dao do znanja Moneu da Renoar treba sasvim da digne ruke od slikanja.

Osim toga, izvestan broj drugih umetnika sticao je svoj sopstveni lični stil i verovatno je nemoguće da i jedna grupa stvarno talentovanih slikara ostane dugo organizovana grupa. Čak ni prerafaeliti, sa manje izraženim talentom, nisu mogli da se održe kao bratstvo. Maneov prijatelj, ali sasvim izvan njegovog uticaja, bio je Anri Fanten Latur (1836—1904) koji je razvio romantičarsku strast za Vagnera, ali je isto tako bio sposoban da naslika postojanu, skoro »nizozemsku« sliku *Cveće i voće* (sl. 525) i ostane najpoznatiji po tom stilu. Umetnički mnogo više po strani od svojih savremenika je Pjer Pivi de Šavan (1824—1898), koji je radio u bledo dekorativnom stilu, jednostavnim linearnim efektima, daleko od aktuelnosti, i često pomalo anemičnim. *Siromašni ribar* (sl. 531), iz 1881, ima neke neočekivane snage u svojoj jednostavnosti. I mada napadana kada je bila izložena, ta slika je snažnija i uspelija od Šavanovih alegoričnih frizova. Impresionisti i estetičari divili su se njegovom delu, a on, mada nije mogao da podnese Sezana zainteresovao se za mladog Matisa.

Maneov stil se najdirektnije ogledao u delu njegove učenice i rođake Bert Moriso (1841—1895), koja je izlagala s impresionistima i delimično dovela Manea pod njihov uticaj. Njene neambiciozne, ali profesionalne koliko i ljupke slike, ne prelaze njeno iskustvo; često su to nesentimentalne i intimne scene porodičnog života, kao što je slika *Kolevka* (sl. 528) iz 1873. »Prosta žvrljanja« bile su reči kojima je Roseti 1864. opisao Maneove slike; ali Rosetijev prijatelj, Amerikanac Džejms Abot Maknil Visler (1834—1903), izlagao je sa Maneom godinu dana ranije u *Salon des Refusès* i pao pod njegov uticaj i uticaj japanske umetnosti, kao i Dega. On je bio isto toliko impresionista koliko i Dega; *Nokturno u plavom i zlatnom* (sl. 530), jedan od njegovih pogleda na Batersi most, pre je nokturno slikan japanskim manirom negoli impresija prave tame. *Devojka u belom* (sl. 529) je isto tako jedan »aranžman«, pre dekoracija no portret. A Vislerove preokupacije crtežom i njegov relativni nedostatak interesovanja za svetlost, kao i diletantski stav,

530 DŽEJMS ABOT MAKNIL VISLER
Nokturno u plavom i zlatnom



531 PJER PIVI DE ŠAVAN *Siromašni ribar*

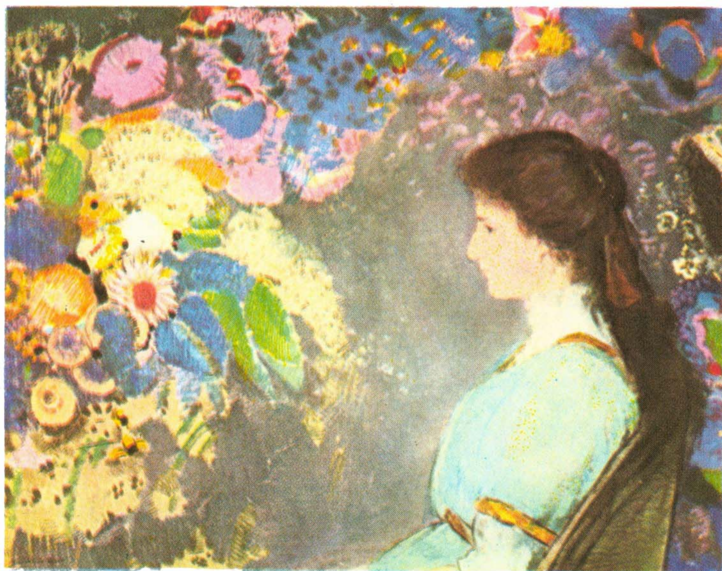
sjedinjuju ga s novim estetskim pokretom. Mada ga je buržoazija odbacila, impresionizam je bio buržoaski pokret: robustan, optimistički i, mada opterećen teorijom, neintelektualan. Zaista, sama teorija je bila jedna prosto preciznija primena neutralizma koji je bio drag buržoaziji. Impresionizam je želeo da sigurno ovlada aktuelnim, svakidašnjim izgledom stvari i nije obraćao skoro nikakvu pažnju na emocije umetnika ili njegova tumačenja.



532 ANRI DE TULUZ-LOTREK
Umetnikova majka

Devedesetih godina ova robustna pokretačka sila se istrošila, i borbu protiv filistarstva preuzeli su umetnici koji su, sasvim suprotno impresionistima, pozdravljali i slavili svoje otuđenje od društva. Visler je razmetljivo izneo svoje shvatanje umetnika kao privilegovanog lakrdijaša-princa; i sada su estete lagano plovile kroz društvo, upadljivo obuzete svojim sopstvenim lepim snovima. Takve snove je u uljima i pastelima izrazio u Parizu Odilon Redon (1840—1916), prilično egzotičnog i dekadentnog porekla, pošto je bio osetljivo dete Amerikanca francuskog porekla i jedne Kreolke. Redon je nejasno slikao lepa, bolešljiva lica, koja su po nečemu podsećala na lice utopljene Ofelije (sl. 533), i cveće koje je sam Oskar Vajld mogao držati u svojoj bledoj, punačkoj ruci. Ako je Redon slikao ono što je moglo biti sadržaj Vajldovih estetskih dela, Anri de Tuluz-Lotrek (1864—1901) je slikao bednu pozadinu Vajldovog života (i u jednom crtežu, koji je napravio po sećanju posle susreta s njim u Londonu, uhvatio je opuštenost Vajldovog lica). Ličnost koju je mogao izmisliti Bodler, aristokrata, bogalj od svoje druge godine, kome je bolest zauvek sprečila rast, Lotrek je posle uspelih pokušaja u jednom subimpresionističkom maniru (sl. 532) našao sopstven snažan i emfatičan stil, tražeći pozorišne motive, koje je već slikao Dega, u lokalima mjuzik-holova (sl. 534), kabarea i barova: ozloglašena sredina, koja je u jednom veku socijalne strogosti bila jedino mesto gde su se staleži mešali, prostitutka i njen klijent, pijanica i igračica. Ove tužne figure Lotrek nam daje iz perspektive jednog kepeca: mačje noge njegovih igračica u crnim čarapama nadnose se nad naše glave; od ovih, ljubavi lišenih, izmešanih tela nemilosrdno zapaženih, i nagomilanih u oštrim, sati-

533 **ODILON REDON**
Violette Heyman



534 **ANRI DE TULUZ-LOTREK**
Moulin Rouge

ričnim crtežima, on stvara pakao kraja veka, osvetljen plinskom svetlošću.

Ime *Les Nabis*, od jevrejske reči »prorok«, dato je 1892. grupi koja će protestovati, na jedan čistiji slikarski način, protiv buržoaskih merila. Proroci, međutim, oni nisu bili. Zaista posle koketiranja ili bar simpatije za esteticizam, dva najfinija slikara među njima vratiće se impresionizmu i pokazati da se bar u nečemu — sobnom enterijeru — on nije iscrpao. Pjer Bonar (1867—1947) i Eduar Vijar (1865—1940) dobili su ime »intimisti« zbog svojih iskrenih slika buržoaskog života gledanog izbliza. Bonar je bio mnogostran po stilu i temama (sl. 535), a Vijar se specijalizovao za portretisanje i za *conversazione*, koji pokazuju model i posredstvom kućnog nameštaja okupljenog oko njega. Ponekad se Vijarov manir približavao banalnosti samih tih natrpanih enterijera, ali kada je najbolji, on je pesnik tapeta i bric-à-brac, uplićući prigušene ali čvrste dekorativne efekte toga najanomalnijeg rezultata evropskog imperijalizma, orijentalno bogatstvo i zamršenost šara periferijskih tepiha i tapeta. Pre nego što su razvili svoj neoimpresionistički stil, Bonar, Vijar i drugi proroci, zajedno sa ostalim manje ili više estetičkim slikarima, bili su pod uticajem »simbolističkog« dela Pola Gogena (1848—1903). Gogen je bio poslovan čovek koji se interesovao za umetnost, pokrovitelj impresionista i sam amater slikar — sve dok nije, u trideset petoj godini, napustio firmu i postao profesionalni slikar. To ipak nije bilo trenutno i bezbrižno bekstvo od porodice i poslova, kako to predstavlja popularna legenda. Gogen je još uvek pokušavao da izdržava porodicu — slikanjem; ali kad mu to nije uspelo, tražio je, obično uzalud, drugu vrstu posla. Bio je naizmenično impresionista, ekspresionista-vernik (u periodu prijateljstva s Van Gogom) i pesnik simbolista. Kao i mnogi umetnici čiji je genije bio stvoren za snažne efekte, Gogen je prvo bio zarobljenik preterano finog manira. Tek je 1891. konačno pobegao na Tahiti, a onda u Markezas, provodeći poslednje dane u bedi i agoniji od sifilisa. Gogenova egzotičnost južnih mora nije prekinula veze sa egzotičnošću dekadenata, ali su



535 PJER BONAR *Žena sa psom*

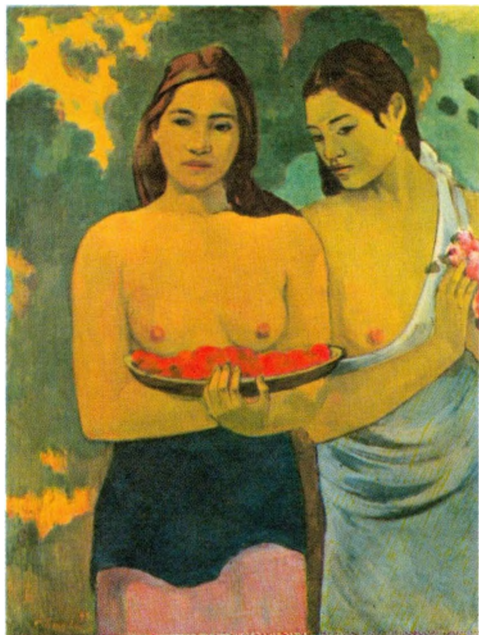


536 **EDUAR VIJAR** *Kamin*



537 **POL GOGEN** *Jahači na plaži*

klima i svetlost Tahitija oslobodile umetnikova čula. Gusti kaligrafski bršljani pretvaraju se u egzotične cvetove. Flora ostrvlja i domorodačke žene, viđene kao bića prirodna i nemisaona kao što su plemenite životinje, postali su motivi koje je Gogen utkao u dekorativne ukrase svoje sopstvene mašte. Metod mu je ostao literaran i simbolistički. Te poetične scene postavljaju filozofske probleme o svrsi postojanja — pitanja koja je Gogen čak ispisivao na platno, kao da je hteo da naglasi da ne traži samo iluziju; njihovu enigmatičnost podvlači još više dajući im domoradačke nazive (sl. 539). Boja je oslobođena naturalističkih dužnosti. Tamnopute žene (sl. 538) manje su opisivanje boje njihove kože a više dokaz Gogenovog uživanja u njihovoj necivilizovanoj, neevropskoj jednostavnosti; pesak postaje ružičast (sl. 537) da dočara Gogenovo osećanje za beskrajna, suncem obasjana prostranstva.



538 POL GOGEN *Tahićanke*

Kod Gogena tema je od prvorazredne važnosti, utoliko što njegov duh nije mogao da se izrazi dok nije ovladao sredstvom u obliku pogodnih egzotičnih predmeta. Nenasiti demon nalazi se u samom Van Gogu; predmeti se upijaju u umetnika dok, sem u njegovoj živoj svesti, ne prestanu da postoje.

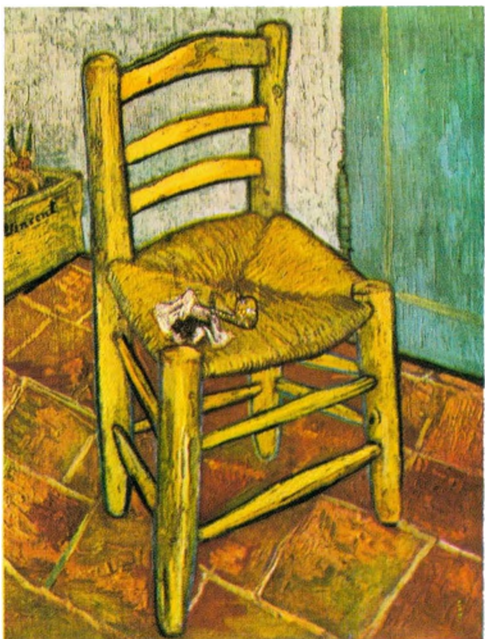
Vincent van Gog (1853—1890), sin holandskog pastora, pre nego što je postao slikar bio je trgovac slikama, učitelj, student teologije, evangelistički pastor u jednom belgijskom rudarskom kraju. Rana dela su mu teška, tamna, čak nezgrapna u svojoj socijalnoj ozbiljnosti: pretežno su to scene seljaka na poslu, koje podvlače mukotrpnost i bedu, što je kod njega izazivalo sažaljenje u vreme kad je obavljao svešteničku dužnost, — čak previše da bi bilo po volji vlasti. Misionar je 1886. sam preobraćen. Pridružio se mlađem bratu Teu, koji je kao trgovac radio u Parizu, i tu se upoznao s impresionizmom. Međutim, već je bio bolestan. Dve godine kasnije otišao je na jug u Arl, gde je Gogen, koga je upoznao u Parizu, došao da boravi s njim. No Van Gog je već bio mentalno poremećen. U jednom napadu ludila udario je Gogena, i tako ga oterao; u drugom odsekao je sebi uho. Povrativši se, potpuno je zavisio od bratovljeve odanosti; pošto je opet poludeo, premeštali su



539 POL GOGEN *Ia Orana Maria*



540 VINCENT VAN GOG *Suncokreti*



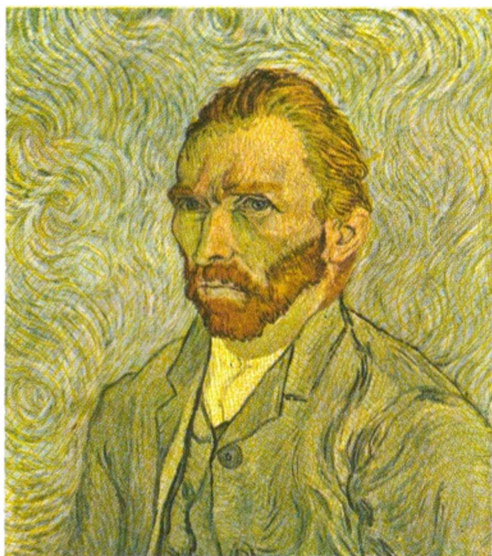
541 VINCENT VAN GOG *Stolica*

ga naizmenično u bolnicu u Arlu, u azil u Sen-Remiju, i na kraju u Ovr, gde se ubio. Brat mu je umro šest meseci kasnije.

Van Gog je nalazio teme u jednom životu isto tako žalosno golom kao i ludačka ćelija: vaza sa suncokretima (sl. 540), stolica (sl. 541); predeo oko Arla (sl. 542) — koji je često mogao posmatrati iz sobe u kojoj je bio zatvoren; sin mesnog poštara (sl. 544); svoje sopstveno lice (sl. 543), jedini model koji mu je uvek bio pri ruci, čak iako ga je mogao unakaziti. Na ove teme Van Gog se bacao strasnom silinom, kao da je mogao da apsorbuje u sopstveno biće sigurno, nepromenljivo, razumno postojanje stolice, kao da je mogao da stopi svoje sopstvene povremene svetle trenutke sa nepromenljivim kontinuitetom godišnjih doba. Ako je Gogenovo delo oslobodilo boju, Van Gogovo oslobađa obojenu sliku; svetli pigmenti se sami uvijaju, kao da materija upravo treba da primi život. Svet je tako malo cenio njegove slike, da nijedna nije prodata za njegova života; tek sada, kada je svet, u svojim lucidnim periodima, prepoznao svoje sopstveno povremeno ludilo i počeo da učestvuje u Van Gogovoj očajničkoj borbi protiv tame koja nailazi, priznaje se on za jednog od univerzalnih svetaca. Devetnaesti vek bi se iznenadio kad bi saznao da su dve zaostavštine koje su imale najveći uticaj na dvadeseti vek bile onih usamljenih, zanemarenih i napaćenih figura Vincenta van Goga i Serena Kirkegarda, koji su posmrtno kanonizirani kao heroji doba zabrinutosti.

Ako je Van Gog svetac-zaštitnik moderne umetnosti, P o l S e z a n (1839—1906) je njen starozavetni patrijarh ili, pre, njen prethodnik. Njegov život je nedramatičan. Otac mu je bio bogat Provansalac i Sezan nije nikad bio siromašan. Od starijih slikara koje je poznavao jedino blagi i plemeniti Pisaro izgleda da se interesovao za njega. Njegova seljačka, tvrdoglava, zatvorena priroda, učinila je da oseća odvratnost prema teoretisanju; a njegovi sopstveni napori da prevaziđe jednu urođenu nespretnost i da se prisili da traga za onim što je važno, doveli su ga do toga da bude prilično ravnodušan prema delu ostalih slikara. Van Gogove slike ličile su mu na dela ludaka— kao što je i rekao samom Van Gogu.

542 VINCENT VAN GOG *Žitno polje sa čempresom*



543 VINCENT VAN GOG *Autoportret*



544 VINCENT VAN GOG *Armand Roulin*



545 POL SEZAN *Autoportret*



546 POL SEZAN *Starica*

Sezanovo rano delo bilo je impresionističko, ali u stvari on se rodio da razori impresionizam. Njegovo sve veće osećanje za prirodu, za prizor kao što je *Mont Sainte-Victoire* (sl. 547) u blizini njegovog rodnog Eksa, odvratilo ga je od shvatanja oblika koji podvlače ovaj dobro poznat prizor. Sezan napada prirodu frontalno: ogromni uticaj njegovog dela delimično dolazi od ovog frontalnog napada. Sve su ravni izmešane na slici *Kartanje* (sl. 548) gde je sto gotovo gurnut na posmatrača, a ipak bez ikakve dramatičnosti scene koja je apsorbovana i koja apsorbuje.

Vreme kao da je prognano u Sezanovoj strasnoj kontemplaciji stvarnosti: bio to pejzaž ili jedna od onih mrtvih priroda (sl. 549) u kojoj je suština predmeta, »jabučnost« jabuka na primer, fiksirana za uvek. Sezan je sam pomenuo svoju želju da »preradi Pusena iz prirode«, a, moglo bi se dodati, i Šardena. Na taj način želeo je da bar nešto od impresionizma učini trajnim, čak i kad je stvarao nešto sasvim različito. On se dao na to da beleži sve što je video, baš kao i impresionisti, ali je njegova realnost bila mnogo dublja i postajala je dublja što ju je duže posmatrao. Koro je govorio o tome da se treba baciti na prirodu; ali je Sezan u stvari vrebao prirodu kao plen koji izmiče, koji se uvek ne pokazuje. Isti je u portretima, gde hvata sopstveni oštri pogled (sl. 545), ili podvrgava model neumornom ispitivanju da ovekoveči ne toliko »sličnost« koliko uzajamni odnos forme i crteža. *Starica* (sl. 546) nosi sve odlike Sezanove borbe, njegovo pravo rvanje s bojom: da fiksira svoju sliku, svoje osećanje pred onim što vidi. Nije čudo što je Sezan često pominjao Flobera; borba romanopisca sa rečima bila je jednaka ogorčenoj borbi slikara da se izrazi. Obojica su umrla usred te borbe. Sezan je konačno prekinuo sa konvencionalnim načinom gledanja i beleženja onoga što vidi. Pre smrti, uvažavanje mladih slikara uspelo je da ublaži čak njegovu rezervisanost i nepoverenje. Početkom novog stoleća pisao je jednom mladom poštovaocu reči svesno proročke, a ipak dublje nego što je i sam mogao da shvati: »Une ère d'art nouveau se prépare . . .« To je bila era moderne umetnosti koju je on sam pripremio.

547 **POL SEZAN** *Mont Sainte-Victoire*



548 **POL SEZAN**
Kartanje



549 POL SEZAN *Mrtva priroda sa korpom jabuka*

ILUSTRACIJE

TIRAŽ 8.000 PRIMERAKA

Na osnovu mišljenja Republičkog sekretarijata za kulturu SR Srbije ovo izdanje je oslobođeno plaćanja poreza na promet proizvoda.

